المتن المثلث



نبيل سليمان

المجلس الأعلى للثقافة

المتن المثلث

المجلس الأعلى للثقافة

اســــم الكتاب: المتن المثلث

اسم المــؤلف: نبيل سليمان

الطبعـــــة: الأولى – القاهرة ٢٠٠٤م

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

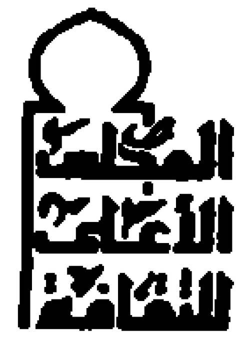
El Gabalaya St Opera House, El Gwzira, Cairo

Tel: 7352396 **Fax**: 7358084

المجلس الأعلى للثقافة

المتن المثلث

نبيل سليمان



٢٠٠٥

إهداء

إلى "الكلب" ناقداً أدبياً*

*قبل أكثر من نصف قرن أصدر الكاتب السورى صدقى إسماعيل - بخط اليد - جريدته الشعرية الساخرة "الكلب". ومنذ رحيله عام ١٩٧٢ يتابع غازى أبو عقل إصدار الجريدة على سنّة مؤسسها.

مقدمة

فى الكتابين اللذين أنجزت قبل قرابة عشرين سنة: "النقد الأدبى فى سورية"، و"مساهمة فى نقد النقد الأدبى"(1)، حاولت أن أتقرى البرازخ النقدية العربية بين عشرينيات القرن العشرين ونهاية سبعينياته، عبر المدوّنة السورية.

آنئذٍ لم أكن قد تعرفت على تودوروف. وبالكاد كان "نقد النقد" يشغل ندرة من نقادنا. لكن ثمانينيات القرن العشرين ستعجل بكتاب تودوروف: "نقد النقد: رواية تعلم"(2)، وسترجّع عالياً أصداءه وأصداء سواه مع تواتر اشتغال نقادنا على نقد النقد.

من المعلوم أن تودوروف قد سعى عبر مدونته إلى التعرف على الأفكار الأدبية والنقدية للقرن العشرين (١٩٢٠ ــ ١٩٨٠ كما حدد)، ليميز ما يحسبه الأصحّ والأصلح، جاعلاً وكده التيارات الأيديولوجية للقرن العشرين، جراء تعرفه على تلك الأفكار.

تلك هى مرة أخرى المركزية الغربية. فمن مدوّنة تقوم على الشكلانية الروسية، وعلى تسعة من النقاد والكتّاب، يحق لتودوروف أن يرسم الأفكار الأدبية والنقدية والتيارات الأيديولوجية للقرن العشرين.

لنُعِد الأمر إلى أسّه، وإلى تفاعلنا معه. ففى المدوّنة ما فعل فى القرن العشرين ما فعل، لكنها مدوّنة المركز التى ينقد نقدَها نقدُ المركز بلغة المركز. ماذا يعني إذن أن ينهض تركي أو صيني ــ حتى لا أقول عربي ــ

بقراءة مماثلة، وبلغته، وعبر ناشره، ليس في مدوّنة تركية أو صينية، بل في مدوّنة أوربية أو أمريكية؟

لا يرمي هذا التساؤل إلى التقليل من شأن تودوروف الذى أثار – شأن آخرين من المركز وفي الأطراف – تلمّسي لحوار النقد وللنقد الحوارى، وهو من صدح بالنقد الذى يتكلم مع المؤلفات، وليس عنها، كما صدح بأن يُسمَعَ في النقد صوت المؤلف وصوت الناقد، وكل ذلك في رأس ما توسّلت وما توخيتُ دوماً، وبخاصة في هذا الكتاب.

ولا يغفل هذا التساؤل عن النموذج الفذ الذى يقدمه إدوارد سعيد، أو عن عدتي المتواضعة. لكنني أزعم أن لهذا التساؤل – بعد ذلك وسواه – من الأهلية قدراً، وحسبه أن يحفز واحدنا على اعتبار أكبر ونظر أعمق للذاتية والموضوعية، كما فعل تودوروف نفسه في كتابه العتيد.

لقد سرني وأفادني ما كتبه في تسعينيات القرن الماضي نعيم اليافي، وعبد الله إبراهيم[٣]، وسمر روحي الفيصل[٤]، عما قدمت في نقد النقد في كتابيّ المذكورين، وهو ما عاودته لمرة، حين حاولت النظر في منهجية المشهد النقدى الحداثي، مما تضمنه كتابي "في الإبداع والنقد"[٥]. ولعل ذلك ما جعلني ابتدئ هذا الكتاب بما يصل سعيي السابق بالعقدين الأخيرين من القرن العشرين. لكن هذا الكتاب سيبدو من بعد وقفاً على نقد الرواية: من نقود بعينها لروايات غسان كنفاني، مما كتب سامي سويدان، وفيصل دراج، ويوسف اليوسف، إلى نقود بعينها لواحدة من غرر الرواية العربية – هي "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح – وأعني نقود: يمنى العيد، وصلاح الدين بوجاه، وجورج طرابيشي، ومحمد كامل الخطيب، وسامي سويدان أيضاً. وإذا كان اختيار تلك النقود سيتعلل في حينه، فإن اختيار نقد الرواية لم يكن فقط بسبب ما تشغله في الإنتاج الأدبي، بل بدافع ذاتي لا يخفى في أسر كتابة الرواية ونقدها لي. ولعل مصادفة النقاد المذكورين تيسّر لهذا الكتاب أن يكون حواراً نقدياً ونقداً حوارياً للحداثي في المشهد النقدى.

وهو ما أحسبه سيتعزز أيضاً في الشطر الأخير من هــذا الكتــاب، حيــث أواصل السعي في حقل لا يزال الحارثون منا فيه قلة، أعني حقل نقد الكاتب لنقود رواياته، شأنه شأن حقل نقد الكاتب نفسه لرواياته.

هكذا يبدو جلّ هذا الكتاب نقداً للنقد التطبيقي الحــداثي للروايــة. ولعلــه بجملته خطاب نقدى مثلث؛ فالخطاب النقدى الأساس يقوم على خطاب أدبي، ونقد النقد في مثل هذا الكتاب يقوم على نقد خطــاب نقــدى، فــي حــضرة الخطاب الأدبي المنقود. لذلك استعرت لعنونة الكتاب "المتن المثلــث" مــن الروائي والناقد المغربي أحمد المديني، ما وسم به نقد ستيفن نورد أبل لانــد لنقد رولان بارت[٦]. وإذْ أُسلّمُ كتابي أخيراً لقارئ، فإنني أشفعه بهذا المفتتح: "فنقد النقد يستنهضك إلى التبصّر بما يكمن وراء الظــاهرة الأدبيــة، ووراء العملية النقدية في نفس الوقت من متشابكات، يتعاون كل من الأدب والنقــد على إخفائها، فهو بذلك يستحثّك أن تهتك الحجب والأســتار، فتنفــذ بعــين التبصّر وروح الاعتبار إلى حيث يغيب بصر الآخرين"[٧].

نبيــل ســــليمــان

البودي ـــ ربيع ١٩٩٩

الهوامش:

[١] صدر الأول عن دار الفارابي، بيروت ١٩٨٠، والثاني عن دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣. وكنت قبل ذلك قد نشرت الكتابين منجّمين في دوريات سورية لبنانية شتّى (الموقف الأدبـــي، الطريق، المعرفة، دراسات عربية، الملحق الثقافي لجريدة الثورة...).

[٢] أنكّر بترجمة سامي سويدان (ومراجعة ليليان سويدان) في طبعتهـــا الـــصادرة عـــن دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد ١٩٨٦.

[٣] في الكتاب الجماعي: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، دار الـــشروق، عمّـــان، ودار كنعان، دمشق ١٩٩٦.

[٤] في كتابه: النقد الأدبي الحديث في سورية ١٩١٨ ــ ١٩٤٥، دار الأهالي، دمشق ١٩٨٨.

[٥] دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٩، الفصل الرابع.

[٦] في: أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

[٧] عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس ١٩٩٤، ص ١٢.

فى تطور النقد الأدبى

الأنموذج السورى ١٩٨٠ ـ ٢٠٠٠

في نهاية دراستي للنقد الأدبي في سورية منذ مطلع القرن العشرين إلى نهاية سبعينياته(١) زعمتُ أن الترسيمة التي قدمتُ سوف تظل لأمدٍ غير قصير فاعلة، مما يعني التحرك القادم داخل تنويعات الشكلانية والانتقائية والماركسية، وفيما بين هذه التنويعات، داخل الإطار الأكاديمي وخارجه.

وعلى الرغم من المقت في ادعاء الاستشراف، ومن المثالب التي أدركت أو لم أدرك فيما انطوت عليه دراستي تلك، فإنني أحسب أن ذلك الزعم ـ بخطوطه العريضة ـ قد صدق إلى حين، ومنه ما لا يزال قائماً ومقبلاً، لكنه لم يعد كافياً لقراءة التطور الذى كان في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين، فلعل الإضافة التالية تجعل الترسيمة أدق وأوفى.

وربما يحسن بالمرء هنا أن يتبيّن كيف كان المفصل الحاسم لتطور النظرية الأدبية في القرن العشرين مع ظهور شكلوفسكي، ومع ذلك الزخم الذى عرفته روسيا إبّان ثورة ١٩١٧، بينما كنا في الآن نفسه نخرج من الشرنقة العثمانية، ونُزَجّ زجّاً في عنق زجاجة الآخر الأوروبي.

وعلى الرغم من شأننا العتيد مع المثاقفة فقد انتظرنا ستين عاماً ونيفاً قبل أن نرجّع صدى مفصل شكلوفسكي والشكلانيين الروس وصدى أصدائهم في الفورة المناهجية الغربية. ومن هذا الانتظار جاء الرجع البنيوى لدينا متأخراً عنه في مواطنه عقدين على الأقلّ، فضلاً عن أنه جاء في الغالب متخلّفاً وراطناً ومتعالياً. وقد يفسّر ذلك كله تناثر وعود البنيوية في نقود سبعينيات القرن العشرين، وندرة الوفاء، مقابل ما تلا من دفقة الثمانينيات المتواضعة أيضاً، وبالتنويعات أيضاً، وأيضاً وبخاصة التنويع الماركسي. وها هو حديث البنيوية التكوينية ـ الغولدمانية لا زال يتصادى لدينا حتى اليوم، وربما إلى غد قريب.

بيد أن الثمانينيات والتسعينيات شهدتا دفقات أخرى أقل أو أكثر تواضعاً. وهو ما ساعد عليه نشاط الترجمة مهما قيل فيه، كذلك عودة المبعوثين إلى

الجامعات الأوروبية، وبأقل: الأمريكية، فضلاً عن التأثير النقدى (المغاربي) في الترجمة والتأليف، وعلى نحوٍ يعكس مألوف اتجاه التأثير من المشرق إلى المغرب ــ أين محمد عبد الجابرى وتوفيق بكار ليسمعا ــ وبخاصة في الإطار الأكاديمي.

أية ترسيمة يسع المرء إذن أن يقدم لتطور النقد الأدبي في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؟

١- من دفقة اللوكاتشية والغولدمانية إلى دفقة البنيوية والبنيوية التكوينية إلى الألسنية والأسطورية والأسلوبية والسيميولوجية والتفكيكية والاستقبالية ... بدا الناقد يلهث من منهج إلى منهج، وبين منهج ومنهج، وقد يتزيّا بجديد الفلسفة وعلم النفس، متابعاً الأصول في النادر، والمترجَم في الغالب. ولأن ذلك ترافق مع تجاذب لغوى واصطلاحي حادين، فقد شاع الخلط والاختلاط، وأشاع رطانة وغربة لغوية ومفاهيمية وإجرائية واستقبالية بين النقاد، وبينهم وبين المبدعين، كما بينهم وبين المنقود، حتى وصل الأمر إلى جأر الحداثيين وغير الحداثيين بالشكوى.

ويبدو لي أن العصر الذهبي لسرير بروكست إنما كان في هذه الفترة، وليس في فترة تفصيل النصّ على قدّ المنهج الواقعي الاشتراكي، وذلك بالقياس إلى ما تلا سبعينيات القرن العشرين تحت يافطة الحداثة، وصولاً إلى ما بعدها. فقد طغا في الثمانينيات، وفي التسعينيات وإن بأقلّ، ذلك التفصيل للنص على قدّ المنهج الفلاني أو العلاني، مما يعتمده النقاد. وقاد هذا إلى مضاعفة نخبوية النقد والناقد، وإلى التعالي على المنقود وصاحبه والمتلقي بعامة، على الرغم من صخب الاحتفاء المتنامي بالتلقي والمتلقي والقراءة والمبدع ــ كسراً أو فتحاً ــ والإبداع.

٢- في محاولات متفاوتة لدرء الفوات، ولدرء ما ترتب على ما تقدم من تأزم، ابتدأ آخرون السعي إلى ضبط اللغة النقدية والاصطلاح النقدى، وبالتالي الضبط المفاهيمي والمناهجي، والضبط النظرى والتطبيقي معاً.

وتجلّى هذا السعي في متون نقدية وترجمات ومحاولات معجمية ومسارد، شرع المؤلفون والمترجمون يصدّرون أو يختمون بها أعمالهم. وقد يكون للأمثلة التالية دلالتها هنا، كما قد تكون لها دلالتها على الفقرة السابقة: "جمال شحيّد: في البنيوية التركيبية ـ ١٩٨٣م، بدر الدين عرودكي فيما كتب وترجم لغولدمان وصولاً إلى: مقدمات إلى سوسيولوجية الرواية ـ ١٩٩٢م، منذر عياشي في ترجماته لبارت وفي كتاباته الأخرى". والأسماء تترى: عبد النبي اصطيف، نعيم اليافي، حنا عبود، عبده عبود...

والملحوظ هنا سواء على مستوى التأليف أم الترجمة أنه رغم الجهد (المتفاوت) لمن ذكرت ولمن فاتني ذكرهم ـ وجلّهم ينتمي إلى الإطار الأكاديمي ـ فالتراكم المنهجي لا يزال محدوداً، وإن كان أذى هذه المحدودية يتضاءل بفعل ما يجري في المشهد النقدى العربي. والملحوظ أيضاً أن غلبة البحث عن المباشر والإجرائي في المنهج، وهشاشة أو مجانية الخلفية الإبستمولوجية المتصلة بمنهج بعينه، أو بعامة، كل ذلك مما يقزّم الحصيلة. وما أكثرها وما أطرف حالات الانبهار أو الانبطاح أو التقافز والتراقص من حلبة منهجية ومعرفية إلى أخرى، في الآن نفسه أو في آن تلو الآن.

٣- لقد جرى ذلك ولا يزال على وقع ما حفل به وأسفر عنه العقدان الأخيران من القرن العشرين، وفيه ما بقي من الأصداء المدومة لما سبق.

وبالتالي لم تكن رطانة النقد ونخبويته بمنأى عما شاع من رطانة ونخبوية في الإبداع، بدعوى التجريب والمغامرة والحداثة وما بعدها. كما لم يكن ذلك ـ في الإبداع والنقد ـ بمنأى عن الفصام المتفاقم بين النخب الحاكمة والمعارضة وبين محيطها، وفيما بينها نفسها. وليس للمرء أن يغفل هنا عن فضاء القحط أو النضوب والارتباك المناهجي والمفاهيمي في المستودع الأم / الآخر، ولا عن وطأة انهيار الماركسية الحاكمة والمعارضة ـ دولاً وأحزاباً ـ وهجمة العولمة والشرق أوسطية والثورة العلمية التكنولوجية وبريق الاتصالات، وبخاصة الهجس الكوني ببدائل معرفية وأيديولوجية

وفلسفية وسياسية، فضلاً عن وطأة انهيار المشروعات العربية الكبرى للقرن العشرين، فكرياً وسياسياً.

٤- لا يزال لنقد الشعر نصيبه الوافي ـ بالقياس ـ على الرغم مما يُرسَل في أزمة الشعر ـ وربما بسببها ـ أو في أزمة النقد.

ويتوزع الاهتمام هنا بين التجربة الحداثية والتراث وقصيدة النثر وأزمة الشعر ونقده. وتبرز مساهمات بعينها خارج المؤسسة الجامعية، منها كتابا أحمد يوسف داوود "لغة الشعر"، ووفيق خنسة "دراسات في الشعر السورى الحديث"، مما افتتحت به الثمانينيات "صدر الكتابان عام ١٩٨٠" وصولاً إلى كتاب خنسة الصادر للتو "الآفاق القصية".

وعبر هذه السنين تترى الأمثلة: ممدوح سكاف: عبد الباسط الصوفي: الشاعر الرومانسي ـ ١٩٨٣، محي الدين اللاذقاني: ثلاثية الحلم القرمطي ـ ١٩٨٧، أحمد الحسين: أدب الكدية ـ ١٩٨٧، سهيل العثمان: آخر شياطين الشعر ـ ١٩٨٩، محمد عزام: قضية الالتزام في الشعر العربي ـ ١٩٨٩، وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر ـ ١٩٨٥، بثينة شعبان: الشعر والسياسة ـ الترجمة العربية ـ ١٩٩٣، خليل الموسى: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ـ ١٩٩٤م، وفيق سليطين: الشعر الصوفي ـ ١٩٩٥م، وآخرون.

٥- أما الرواية، فعلى الرغم من دفقتها المتميزة والخصيبة، وعلى الرغم من الالتفات النقدى الجاد والمتواتر إليها، فإن نصيبها النقدى ـ بالقياس ـ لا يزال متواضعاً. وتبرز هنا مساهمات صبحي طعان وعبد الرزاق عيد وسمر روحي الفيصل ونضال الصالح وصلاح صالح ومحمد عزام ومحمد جمال باروت وعلي نجيب إبراهيم ومحمد أبو خضور وسواهم.

وأدنى من ذلك بكثير يبدو حال القصة القصيرة والمسرح ونقد النقد، ومنه ما قدم أحمد المعلم وعبد الله أبو هيف (القصة)، وعلي عقلة عرسان ونديم

محمد ورياض عصمت ونبيل الحفار (المسرح)، وسمر روحي الفيصل ونعيم اليافي (نقد النقد).

٦- بدأت تبرز أعمال توقف نفسها على عمل بعينه أو على أعمال كاتب أو شاعر بعينه ــ ليس على سبيل التأرخة الأدبية ــ كما في حالة ممدوح سكاف وعبد الباسط الصوفي، أو ما خصّ به وفيق خنسة أدب حسن صقر، وما خصّ به مراد كاسوحة أدب حنا مينة، وما خصّ به أحمد جاسم الحميدى أدب عبد الرحمن منيف، وما خصّ به محمد عزام وسمر روحي الفيصل ومحمد جمال باروت وعبد الرزاق عيد وآخرون بعض رواياتي.

٧- تواتر ظاهرة المبدع الناقد مما نرى لدى أحمد يوسف داوود وعبد الكريم الناعم ووفيق خنسة ومصطفى خضر ومحمد كامل الخطيب ومحي الدين اللاذقاني، فضلاً عن الرعيل السابق الذى لا ينبغي أن ننساه في أيٍّ من فقرات هذه الترسيمة، وفي الصدارة كمال أبو ديب وأدونيس.

٨- ندرة ظاهرة المبدع الذى ينظر في تجربته نظرة غير سيرية، وهو ما لم أفتأ أتابع كونديرا في الدعوة إليه كيما تقرأ الكتابة ذاتها ــ في الرواية: رواية نقدية للرواية ــ وسبق لحنا مينة أن قاربه في كتابه: هواجس في التجربة الروائية (١٩٨٢)، كما أحاوله كلما تسنّى المقام[٢].

٩- إذا كانت سيرورة النقد الأدبي في القرن العشرين قد جاءت تعاقبية: من القراءة التاريخية للأدب إلى القراءة الاجتماعية أو اللاشعورية أو اللغوية... فإن ذلك يأتي في حالتنا تزامنياً، منذ ما قبل الثمانينيات، وبخاصة فيها وفيما يتلوها. وها نحن نرى اللغوية عند جعفر دك الباب، والعلمنفسية عند جورج طرابيشي، والأيديولوجية عند بثينة شعبان، والجمالية (؟) عند علي نجيب إبراهيم، والحدسية عند وفيق خنسة، والموضوعية ــ الشكلانية (؟) عند عبد الكريم حسن وو... وكل ذلك في آن، يؤكد في شطر الخصوبة، وفي أشطار يؤكد الانتقائية والتلفيقية والعسف والإدقاع.

***

وفيما يخصّني يلحّ عليّ أن أؤكد أنني فيما حاولت من النقد خلال هذه الفترة، قد كابدت ما وسعت هذه (الفورة) النظرية والمناهجية وتجلياتها التطبيقية، محاولاً التخفّف مما قد يلتبس بعقد سالف وعُقَد سالفة، والإفادة من البنيوية والعلمنفسية والباختينية والجمالية والدلالية، كما لعله بدا في كتبي: وعي الذات والعالم ١٩٨٥م، في الإبداع والنقد ١٩٨٩م، فتنة السرد والنقد ١٩٩٤، وفي مظانّ أخرى. وربما كان ذلك، كالشأن عند آخرين، يلتبس بالانتقائية أو التوفيقية أو التلفيقية أو التعالي والاستعراض.. بيد أن هاجسي كان ولا يزال: الجدلي والنقدى في الخاص والعام من المعرفة والثقافة والكتابة والعيش، وفيما يعني النقد: أولوية النص والقراءة بما تعني من اندغام الكاتب والقارئ (القراءة والكتابة) في التاريخ، من دون التصنيم ــ أى تصنيم ــ البتّة.

وأخيراً، لعل الترسيمة السابقة تحفز آخرين على تدقيقها أو إعادة صياغتها، من دون أن يُنسى الشرّ الذى لا بدّ منه في كل تصنيف وترسيم.

الهوامش:

---

(١) انظر: النقد الأدبى فى سورية، ومساهمة فى نقد النقد الأدبى، مذكورين.

(٢) انظر: بمثابة البيان الروائى، دار الحوار، الطبعة الأولى، اللاذقية ١٩٩٨.

فى الحداثة

الحداثة والجامعة

الأنموذج السورى

تبدو الحداثة والجامعة مفصلين أساسيين في تطور النقد الأدبـــي خـــلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وإذا صحّ ذلك فستكون ترسيمة هــذا التطور عرجاء وناقصة إن لم يخصّ ذينك المفصلين بوقفة خاصة، وهذا ما سأحاوله فيما يلى:

الحداثة ونقدها ونقد نقدها:

على يد كثيرين تواصل ما كان قد ابتدأه أدونيس وانطون مقدسي وكمـــال خيربك... فجاء لأدونيس نفسه: الشعرية العربية ــ ١٩٨٥، ثــم: الــصوفية والسيريالية ــ ١٩٩٢.

إثر كتاب أدونيس الأول جاء كتاب كمال أبـــو ديـــب "فـــي الـــشعرية ــ ١٩٨٧"، وإثره وقبله تواتر القول والترجمة في وعـــن النقـــد الأســـطورى والسيمولوجيا والتفكيكية، إلى آخر - هل من آخر؟ - المناهج الحداثية، الأمر الذى جعل الحديث في الحداثة يتغيّا بلبوسات شتى وهو يتخبط وينضج على المستوى النقدى. أما على المستوى الإبداعي فقد اختلف الأمر، وبخاصة في الشعر، فضلاً عن العديد من الروايات الحداثية لمخضرمين ولجدد، حيث بدا حديث الحداثة يتأزم في الإبداع بأكثر مما هو عليه في النقد. وفي الأخيـــر، وما دام المقام للنقد، يهمني أن أشير إلى:

١- على مستوى النقد التطبيقي، وحيث تُستبطن الحداثة، أو تُعلن، أو تُستبطن وتُعلَن معاً، تميزت مساهمات محمد جمال باروت "الحداثة الأولى ـ ١٩٩٠"، ومحمد عزام "الحداثة الشعرية ـ ١٩٩٥، وسعد الدين كليب "وعي الحداثة ـ ١٩٩٧"، ونعيم اليافي وخليل الموسى وصبحي حديدى...

٢- وعلى المستوى النظرى، وحيث مضى الحديث يتخبّط وينضج على سبيل المفاهيم واللغة والمصطلح والتأسيس في الفلسفة والأدب، ومخاطبة الفكر والتاريخ، على هذا المستوى تميّزت مساهمات حنا عبود "الحداثة عبر التاريخ ـ ١٩٨٩"، وسعد الله ونوس "افتتاحاته لدورية قضايا وشهادات المحتجبة ـ ١٩٩٠"، وعبد الرزاق عيد "الثقافة الوطنية / الحداثة: إشكالية الهوية ـ ١٩٩٦، ومحمد جمال باروت "أطياف الحداثة ـ ١٩٩٦"، ومصطفى خضر "الحداثة كسؤال هوية ـ ١٩٩٦".

٣- يقترن فيما جاء على هذا المستوى حديث الحداثة بالراهن والمستقبل، بالتأزم الثقافي والاجتماعي والسياسي مما نودع به القرن العشرين. وربما كان الأهم في ذلك هو ما جاء في نقد الحداثة:

فسعد الله ونوس ومحمد جمال باروت وعبد الرزاق عيد يفتقون الحديث في الحداثة البرانية، في حداثة الدولة المستبدة. ويؤسس عبد الرزاق عيد لحداثة غير برانية ولا مموهة في شطر من إرث النصف الأول من هذا القرن (ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، طه حسين ـ رئيف خورى...) بينما يترهّن حديث الحداثة لدى باروت، فيرجّع التماعات سعد الله ونوس في حداثة الدولة المستبدة والنخب الثقافية والسياسية، ليلتمع لديه الرهان على ميل إسلامى أو أكثر، وعلى نحو يلتبس بالشعبوية.

٤- ولعل الأهم هنا اقتران حديث الحداثة بحديث الهوية في الأدب، فتتميز مساهمة مصطفى خضر في كتابه المذكور ـ فلنذكر أيضاً له: الشعر والهوية (١٩٩٠) ـ حيث يرى أسئلة الحداثة أسئلةً للهويةِ إذ تنجز زمنها

الذاتي والمستقبل. ويميز خضر في راهن الشعرية العربية ووعيها النقدى المصاحب بين حداثة منتمية إلى الذات، ترفض قداسة اللغة، وتشتبه بدعوى تفجيرها، وبين حداثة مقنعة ومضادة، داهشة ووافدة وضائعة، تحقق زائفاً يعلنه غياب الهوية (بعبارته).

ويصدح نقد الحداثة فيما كتب مصطفى خضر بالدعوة إلى كشف أقنعتها، فيرى أنه قد يكون مجدياً إعلان الوعي النقدى المختلف بياناً ضد أنواع الحداثة الشعرية التي استبعدت موضوع الهوية. فالحداثة لم تزل توظف أنواعاً من التجريب يعكسها التطور الثقافي غير المتكافئ بين نظم ثقافية تربوية تشرّع لها عناصر التجزئة التاريخية والثقافة والنمو الخاص الذى قد ينعزل عن جسد الأمة.

ويمضي هذا النقد للحداثة إلى ما يراه في الخطاب النقدى السائد(المؤقت والطارئ والمنفعل) من نقد نظرى وثقافي، تهمل فيه الأسئلة الكبرى، ليُحتفل بالتظاهرات الموسمية والنخب المؤقتة، وبالثرثرة. ومن التجليات المتميزة لنقد الحداثة هذا ما أرسله محي الدين اللاذقاني في كتابه "آباء الحداثة العربية ــ ١٩٩٢"، وهو يؤسس للحداثة في تراث الجاحظ والتوحيدى والحلاج.

وها هو صوت وهب رومية يقترن مع مصطفى خضر وصوت محي الدين اللاذقاني في مقدمة كتابه: "شعرنا القديم والنقد الجديد ــ ١٩٩٦"، فيتساءل عن الحداثة المموهة السائدة: "هل هي أزمة مجتمع أم أزمة نقد؟" ويرى رومية أن أزمة النقد الأدبي الحداثي نخبوية، ويضيق بضجيجها، فيقرر أنه نقد حداثي مأزوم، وسليل ثقافة مأزومة، امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة[1].

الجامعة ونقدها ونقد نقدها:

إذا كانت الجامعات في الغرب الأوروبي قد لعبت في ستينيات القرن العشرين دوراً حاسماً في تطور النقد الأدبي، فإنّ ذلك لا يزال يبدو لدينا

وعداً. إلا أن صفحة جديدة للنقد الأدبي تنفتح في (حرمنا) الجامعي منذ حين، ومن ملامحها ومما يتصل بها أشير إلى:

١- المعوقات الجمة والمتراكبة، وأقلها أن الناقد (الأستاذ)، أو مشروع الناقد (الطالب)، لا زالا يلهثان خلف مرجع أو مصدر قد يكون صدر منذ عشرين سنة، فيما مضى الأمر بصنوهما في بقاع الأرض من البطاقات الميكروية إلى بنوك المعلومات. ومن طرائف هذه المعوقات مصادرة المبادرات التي يقوم بها بعض الأساتذة ليصلوا بين الكتاب والطالب في الجامعة وبين الحياة الأدبية والثقافية (نصاً وكاتباً وقضية)، لكأن البيروقراطية وسواها من (الحسابات) غير العلمية تحيي بطريفها ذلك التليد الذى حاول أن يخرس طه حسين ــ على سبيل المثال ــ يوماً. لكن ذلك ولّى وبقي طه حسين، كما سيولي هذا الطريف لتبقى تلك المبادرات ــ الالتماعات تؤكد وتثرى الصفحة الجديدة التي انفتحت للنقد الأدبي في (حرمنا) الجامعي.

ومن المعوقات أيضاً الضغوط المعيشية التي تُفاقِمُ أذى سواها من الضغوط، فينوء بها الناقد ومشروع الناقد كمواطن وكأستاذ وكطالب، وتتفشّى بالتالي ظاهرة انكفاء الكثيرين من المبعوثين العائدين وأقرانهم ممن تؤهلهم جامعاتنا نحو حالة المدرس الذى يجترّ أطروحته وأطروحة أستاذه في مدرسية تجاوزها الزمن، فكم يفقدنا ذلك من نقاد ونقد؟

٢- لكن صفحة جديدة انفتحت وتنفتح، وتتلامع فيها جهود ثمينة في التأليف والترجمة، وفي تأسيس الأجيال التالية من نقاد المستقبل. ويعظم هنا نصيب الاشتغال في التراث، وفي الشعرى منه بخاصة، على المستوى التطبيقي.

ولئن كان على المرء ألا يبالغ، وأن يلحظ تواضع شطر كبير ــ وربما الشطر الأكبر ــ مما أنجز، فإنني أحسب أن علينا أن نحتفل بسلسلة من بعض المساهمات التي قدمها وهب رومية وعبده عبود وتامر سلوم

وعبد الإله النبهان ونضال الصالح وصلاح صالح وعبد النبي اصطيف وجمال شحيد وقاسم مقداد ومنذر عياشي ووفيق سليطين ونعيم اليافي وأحمد معيطة وماجدة حمود وفهد عكام وسواهم، وبالطبع: كمال أبو ديب وأدونيس من السابقين.

أولاء، مع من فاتني ذكرهم، باتوا يشكلون رصيداً مهماً، ليس فقط بعددهم الكبير أو بعدد مساهماتهم، بل بتنوع هذه المساهمات، وما يتحقق فيها من استواء منهجي ونظرى ومن تواصل مع الحياة الإبداعية والثقافية، كذلك بما يتأسس هنا للمستقبل فيما يشرف عليه بعض الأساتذة من أطروحات بعض الطلبة. وقد ينغّص على هذه الفسحة من التفاؤل تواضع مساهمة هذا الأستاذ أو أطروحة ذلك الطالب، فليكن الاحتفال إذن بنقد هذا النقد. وإنني لأحسب أن ذلك بات بالغ الضرورة من أجل المستقبل الذى ستندر فيه حصة الناقد الذى لم يعبر فى معبر الجامعة.

وتجدر الإشارة هنا إلى تفشى الأطروحات الجامعية في الجامعات الغربية حول أدب الأحياء من المسنين وممن يلونهم، وذلك لفرط ما تداولت الأطروحات السابقة، طوال عقود، أدب الأموات من العظيم إلى العادى، حتى بات بعضهم يُنذر ـ مازحاً أو جاداً ـ بأنه لن يبقى عما قريب عدد كاف من الكتّاب لتغذية النقد.

مقابل ذلك يأتي عندنا الالتفات إلى أدب الأحياء متلجلجاً وعلى استحياء، شأنه شأن الكتب المدرسية. فلماذا يجد واحدنا طلاباً في الجزائر أو تونس أو المغرب أو باريس يقضون السنوات في درس عمل له أو أكثر، وتحت إشراف كبار الأساتذة الجامعيين ممن هم في الآن نفسه من كبار النقاد، بينما لا زال ذلك يُعتبر هنا استثناء أو منّة أو...؟

٣- لقد خرجت أغلب وأبرز المناهج النقدية الحداثية الغربية التي أطاشت بلبّ الكثير من مبدعينا ونقادنا، من المؤسسة الجامعية. هل أذكّر برولان

بارت وجوليا كريستيفا وجيرار جينيت وجاك دريدا ونورثروب فراى وتيرى إيجلتون وادوارد سعيد وسواهم وسواهم؟

ترى متى سيكون لنا أقل القليل من ذلك؟ وما الذى ينبغي فعله كي يكـون اتجاهنا صحيحاً وسيرنا حثيثاً نحو الإجابة الناجعة على مثل هذا السؤال؟

٤- ومما يتصل بالفقرات السابقة أخيراً ما يترجّع في جامعاتنا من السلبية التى قامت فى الغرب بين النقد والجامعة، بسبب تحول أغلـب النقـد إلـى ممارسة اختصاصية داخل السور الجامعي المتعالي والعازل عما هـو فـي الخارج من حياة.

هل هذا الترجيع قدر مقدور بدعوى التخصص واللغة والاصطلاح والجهـاز المفاهيمى؟ هل هو تعبير آخر عن أزمة الحداثة؟ هل هو تلك الحلقة المفقودة التي لا بد من معالجتها كيلا يكون النقد الأدبي رطانة ونخبوية صماء، وكيلا يفقد دوره الاجتماعي والتنويرى وفعاليته الإبداعية والثقافية؟

***

على أية حال، ها هي السكرة تروح ــ كما أرجو ــ وتأتي الفكرة، كمـا يقول المثل الشعبي. ها هو الضجيج يبدأ يتراجع، ليتقدم السؤال بالنقدى. هـا هو الفن والتاريخ يعودان جنباً إلى جنب إلى الساحة النقدية ــ كمـا يقـول تادييه ــ بعدما طردهما الناقد الأدبي الأيديولوجي والشكلاني. ولـذلك يلـح المرء على الدعوة المتعالية إلى رأب الصدع بين النقد والتاريخ، بين الناقـد والمبدع، وبينهما وبين القارئ. وفي هذه الدعوة ترتفع الصلوات علـى روح (أسطورية) النظرية الأدبية الخالصة والإبداع الخـالص. فوداعنـا للقـرن العشرين، وإقبالنا على القرن الحادى والعشرين، يدفعان بتلك الأسطورة مهما تدرّعت بالأكاديمية وتحصّنت بالحداثة وما بعدها. ولعلّنا أيضاً نصغي بعمق إلى دعوة رولان بارت ــ وتجددها ــ إلى النقد المتعاطف، فننزع عن النقد ــ ونقده ــ شبهة البوليسية، ونفكر فيما هو اجتماعي وسياسي وثقافي، فيمـا

هو تاريخي وإبداعي ــ إبداعي أولاً وآخراً ــ في هذا الحقل الواعد: حقــل النقد، متسلّحين بمعرفة أثرى وأدق، وبشجاعة أكبر، فكيف يكون ذلك؟

الهوامش:

(1) لقد بالغت في الإيجاز هنا تعويلاً على ما سبق لى أن قدمت فى نقد الحداثة فى كتـــابى (بمثابة البيان الروائى)، مذكور.

تجذير الحداثة ونقدها

خلال السنوات الثلاث الماضية عدت أكثر من مرة إلى كتاب محي الدين اللاذقاني "آباء الحداثة العربيــة: مــدخل إلــى عــوالم الجــاحظ والحــلاج والتوحيدى"[١]، وبخاصة إلى مقدمته، حين أصادف صوتاً فكريــاً حــداثياً أو نقدياً أو إبداعياً ينقد التجربة الحداثية العربية، برمتها أو بشطر أو أكثر منها، وهو ما أخذ يتواتر، ابتداءً بالحداثة الشعرية. وقد سعيت إلى نقله منذ سنوات إلى الحداثة الروائية، ومنه جاء قولي بالمنعطف الروائي العربــي الجديــد. وربما يكون كافياً هنا أن أذكّر بسيد البحراوى ومحمد جمال بــاروت وعبــد الرزاق عيد ومصطفى خضر، من بين كثيرين.

أما سبب العودة إلى "آباء الحداثة العربية" فلعلــه ترميــز هــذا الكتــاب للأصوات التي سعت إلى تجذير الحداثة في شطر أو آخر من التراث، مع أو من دون التجذير في فضاء (أم فضاءات) الآخر الأوروبي بخاصة والكــوني بعامة، ومع أو من دون نقد التجربة الحداثية العربية. وهي الأصوات التــي تميز بينها صوت محي الدين اللاذقاني، مع ندرة، بالقطع مع ما يعده كثيرون إرهاصات حداثية كانت بين أواخر القرن التاسع عــشر ومنتــصف القــرن العشرين. فبحسب اللاذقاني لا يمكن البحث عن الآباء فــيمن نظّــروا و/أو أبدعوا في تلك الفترة ــ ولنتذكرْ أن من أصواتها جبران وطه حسين مثلاً ــ بل لا بد من الرجوع إلى العصور الزاهية الثقافية العربية للعثور على الآباء، فلماذا هذا الجزم، فى الوقت الذى خفتت فيه أو صمتت الأصوات التي كانت

تنفي أى جذر للحداثة العربية في التراث البعيد أو القريب، ولا ترى من جذر إلا في الفضاء الغربي؟ ألا ينطوى الجزم بالتجذير في العصور الزاهيـة ـ وفي كل حال علينا أن نضيف في العصور غيـر الزاهيـة حيـث ظلـت الالتماعات تتقد ـ على مناظرة من رأى في أبي نواس بودلير العـرب، أو من رأى في أبي تمام مالارميه العرب؟

يرى محي الدين اللاذقاني أن من سوء حظ الحداثة العربية ـ وهو يعنون مقدمة كتابه بهذا العنوان: "حداثـة سـيئة الـسمعة" ـ بجيليهـا التأسيـسي والتأصيلي، أنها دخلت في متاهة حداثة الزمن، وأهملت حداثة النص، وأنها غرست قصداً، وعن سوء تقدير، خارج تربتها الجمالية، واعتنت بالمـستور والمنقول أكثر من عنايتها بالأغصان النابتة من جذور تراثية، لا تقل حداثـة عن المعاصر.

هذا الاستيراد هو علة عرج حداثتنا إذن. وإليـه يـضيف اللاذقـاني أن الأصولية الفنية لحركة الحداثة لا تقل تزمتاً وتعصباً عن الأصولية السياسية التي نمت بالتزامن معها. ومنه يمضي اللاذقاني إلى ما سماه بحزب الحداثة العربية المعاصرة الفرانكفوني والأنجلوسكوني، في متابعتـه ـ الحـزب ـ أوهام عصر النهضة بالتغريب. ولست أدرى لِمَ لـمْ يـضف هنـا الفـرع السوفياتي إلى ذلك الحزب، شأنه شأن أغلب الذين يغضون الطرف عن هذا الجذر الحداثي الذى فعل فعله ردحاً طويلاً في الفكر والإبداع، وليس فقط في السياسة.

ليست الحداثة بالنسبة للاذقاني معاكسه للقدامة، ولا مرتبطة بزمن نعاصر أحداثه، لكنها قوة صاهرة تجمع خلاصات الجذر، مـع تجـارب العـصر، وتدخل في أفق مثاقفة كونية. وتأخذ الحماسة باللاذقاني هنا مأخذها، فتضيف أن هذه المثاقفة لا يربطها زمن ولا يحدها مكان. وستعود هذه الشعارية فـي موقع آخر يغدو فيه الفن الأب الحقيقي للثورات. على أن اللاذقاني يعـرف

كيف يرسل الشعارية وكيف يحكمها، وكيف يمضي مع الحماسة، ثم كيف يقبض عليها، فتراه يعد الفن الابن غير العاق للقواعد والأصول، أو تراه يؤكد على أننا لا نعود إلى الآباء لنحارب الحاضر بأسلحة الماضي.. ولعل ما يتوج ذلك هو نظره للنص الحداثي على أنه النص المتجذر في التجربة الإنسانية، والحامل لموقف كوني من الوجود والإنسان، والمراهن على الجمال والحرية، مهما كانت قدامته التاريخية.

على هدى مما تقدم يوزع المؤلف كتابه على ثلاثة مداخل، خص بالأول منها الجاحظ (نزهة على شواطئ ابن بحر: الجاحظ في مرايا الأدباء والسياسيين والنساء)، وخص الحلاج بالمدخل الثاني (فصول منسية من التصوف السياسي: التاريخ السرى للحسين بن منصور الحلاج)، أما المدخل الثالث فخص به التوحيدى (منطق السلطة وهواجس المثقفين: ثنائية التمرد والاستسلام في تجربة أبي حيان التوحيدى). وسرعان ما ستصدق الفصول ـ المداخل عنواناتها، فتبين عن وظيفية الكتابة باختيارها لأب حداثي بعينه، وللحظة أو أكثر من لحظات هذا الأب أو ذاك، مما يؤكد غرض مقدمة اللاذقاني، وهو ليس بالغرض الأكاديمي، على الرغم من المكنة الأكاديمية البادية بقوة في الكتاب، والمدلّلة على الأكاديمي المنسي أو المغبون في محي الدين اللاذقاني.

مع الأب الأول (الجاحظ) يأتي أولاً النظر إليه مثالاً، فهو في أمة العرب مثل أرسطو عند الإغريق "ما من فكرة إلا وإليه تعود، وما من علم إلا وعنده منه نصيب". ويعزز اللاذقاني ذلك بما ينقل عن الراهب الجاحظي (طه الحاجرى) تعليله لانقطاعه للجاحظ، قوله: "هذا رجل لا يشيخ أدبه ولا تمل صحبته، وسوف تجده جديداً في كل مرة تعود إليه". ومما يستوقف اللاذقاني من هذا الأب في هذا المقام أن كتاباته تخاطب الإنسان في كل زمان ومكان، وأنه استطاع أن يمرر من فوق رؤوس رقباء زمانه ما يريد، وكأن اللاذقاني يخاطب هنا عصره العربي العتيد، فيضيف أن أخطر أنواع الكتاب كاتب

يمرر رأيه دون صراخ، مثلما فعل الجاحظ في المناظرات (البريئة) بين الكلب والديك في كتاب "الحيوان". وتتصل بذلك قراءة اللانقاني لتحولات الزيات إلى ديكتاتور مجدد في أساليب القمع، ولفتته إلى النزوع العربي للجاحظ، واحتقاره لنفجة الكتاب ونرجسيتهم، وهجائه لبعض كتاب زمانه في رسالة "ذم أخلاق الكتاب". كما يتوقف اللانقاني عند كتاب الجاحظ المفقود "النساء"، والذى اهتدى لمضمونه من وريقات في المتحف البريطاني، يشك في أنها الفصل الناقص من كتاب "الحيوان"، أو أنها كتاب "النساء"، وهو بحسب اللانقاني أول كتاب في العشق وفلسفة اللذة. ولعل الأولى هنا كان أن تشتغل الأكاديمية، ولا تكتفي بالمقارنة مع ابن حزم أو الظاهرى.

إلى ما يشير فيما تقدم إلى الحداثي عند الأب الأول، يشدد اللانقاني على صدور هذا الأب في كتاباته عن عقلية جدلية، وعلى احترامه للرأى الآخر. ثم يمضي إلى الأبوين التاليين من القرن الرابع الهجرى، وأولهما سلطان الملامتين أبو المغيث الحلاج، صاحب الفتوحات السيريالية ورائد القصيدة الحرة ــ ومن الأمثلة: طواسين النقطة، والالتباس، والمشيئة، والدائرة، والتنزيه... ــ فهل عدنا إلى من يعد أبا نواس بودلير العرب، وأبا تمام مالارميه العرب؟

يعيد اللانقاني رسم سيرة الحلاج، من أجل إعادة النظر في رفض بعضهم لتسييس التصوف، مفنداً دعوى فصل الفن عن السياسة، والأدب عن المجتمع. ويقترح اللانقاني دراسة الحلاج في سياق الحركة القرمطية؛ إذ حوكم وأعدم بتهمة الانتماء إليهم ــ ينبغي التنبه هنا إلى كتاب اللانقاني: "ثلاثية الحلم القرمطي" ــ ويتساءل عما إن لم يكن الحلاج هو الحسين الأهوازى مؤسس الثورة القرمطية مع بعض فلول ثورة الزنج المهزومة، كما يؤكد أن الحلاج كان المستشار الشخصي للحسين بن حمدان القائد العسكرى الذى عمل في الانقلاب على المقتدر وتنصيب ابن المعتز. وإذا كان اللانقاني

يدحض ما جاء به ماسينيون بصدد قرمطية الحلاج، فهو يؤيده في اعتبـــاره حركة ابن المعتز الإصلاحية، حلاجية بالكامل.

من توحدِ المبدع بإبداعه حد الموت، ومن لحمة الإبداع والمبدع السياسية والاجتماعية، إلى ذلك الشكل الجديد الذى جاءت به الطواسين، تتلامع بنظر اللانقاني الحداثة الحلاجية، لتأتي أخيراً الحداثة التوحيدية، غير منقطعة عن الأبوين السابقين. فالتوحيدى وضع كتاباً في تقريظ الجاحظ، وكان يعد كتبـــه هي الدر النثير، كما كان يعده واحد الدنيا. والتوحيدى أيضاً هو من أن أنتش بذرة الحج النظرى عند الحلاج، فجاء بالحج العقلي.

يتوقف اللانقاني عند رد التوحيدى استبداد السلطة أحيانـــاً إلـــى خنـــوع الناس، وخصوصاً منهم الكتاب الذين يسلق فيهم ــ منكراً بـــالأب الأول ــ الانتهازية والنفاق والوصول في حالات كثيرة إلى المشاركة فـــي التجـــسس والاستخبار لصالح هذا الطرف أو ذاك. أما حداثة التوحيدى فيراها اللانقاني في أحداث الليلة الأولى من "الإمتاع والمؤانسة"، حتى ليمكن اعتبار بعـــض فقراتها بياناً تأسيسياً لحداثة ذلك الزمان الفنية، حيث رحابة الفكر التي تزاوج المتعة بالأنس في فهم النص المكتوب والشفاهي، ودورهما في صقل العقول والنفوس: "والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث، لأنه قريب العهد بالكون، وله نصيب من الطرافة. ولهذا قال بعض السلف: حدثوا هذه النفوس فإنها سريعة الدثور، كأنه أراد اصقلوها واجلوا الصدأ عنها، وأعيدوها قابلة لودائع الخير، فإنها إذا دثرت ــ أى صدئت، أى تغطت، ومنه الدثار الـــذى فوق الأشعار، لم ينتفع بها، والتعجب كله منوط بالحـــادث، وأمـــا التعظـــيم والإجلال فهما لكل ما قدم.. فإذا قيل لإنسان: حدث يا هذا، فكأنه قيل لـــه: صل شيئاً بالزمان يكون في الحال، لا تقدم له من قبل". ويرى اللانقـــاني أن رحابة التوحيدى الفكرية تتأكد أيضاً في ذكاء السؤال في "الهوامل والشوامل"، كما تشع روحانيتها في "الإشارات الإلهية"، ويكتمل سطوعها في "المقابسات".

ويرجح اللاذقاني انتساب التوحيدي إلى إخوان الصفا، ومشاركته في تــأليف رسائلهم، وهو الذي يعود إليه فضل الكشف عن بعضهم، مثل زيد بن رفاعة والبستي والعوفي والمهرجاني والزنجــاني.. وينتهــي اللاذقــاني إلــى أن المشروع الإصلاحي للتوحيدي يتشابه في نقاط عديدة مع مــشروع عــصر النهضة ومفكريه وطروحاته "فلا غرابة والحال هذه أن نجد إعادة الاعتبــار لهذا المفكر والمثقف الكبير تبدأ في عصر التنوير، وأن ترى نصوصه الهامة النور على يد أحمد فارس الشدياق أولاً، ثم يكتمل نشرها وتنقيحها وتحقيقها والعناية بها على يد الجيل الذي أتى مباشرة بعد جيل التنوير، وحافظ مثلــه على علاقة يشوبها عدم الوضوح بين المثقف والسلطة". فهل يــصلح هــذا القول من النفي القاطع للأبوة فيما بين منتصف القرن التاسع عشر ومطلــع القرن العشرين كما تقدم؟

لقد أراد اللاذقاني من توقيت إطلاق كتابه عام ١٩٩٨ أن يكون مؤشــراً رمزياً لنشوء جيل جديد في الحداثة العربية، يصلها بتراثها، وهو الغــرض الذي تعاوره كثيرون من قبل. وإذا كان آباء الحداثة العربية ـــ وهم ليــسوا فقط أولاء الثلاثة الذين يكبرهم اللاذقاني بحق ـــ قد حققوا ـــ كما يقــول ـــ تجديداً ملحوظاً يتطلبه كل نظام معرفي، وإذا كانت نصوصهم النضرة فتحــاً جمالياً وعقلياً، فالوكد دوماً هو ألا نعود إلى الماضــي، لنحــارب بأســلحته الحاضر، وها نحن نرى الدواهي جراء من يفعلون ذلك. والوكد هو أن نجعل من التراث الجناح الذي يساعد على فتح آفاق جديدة أمام الحداثة المعاصــرة بأسئلتها القلقة والمتشعبة، مما لن يتحقق بغير النقلة العقلية في الفكر النقــدي ـــ كما ختم محي الدين اللاذقاني مقدمة كتابه المثير في إمتاعه وفي إيناسه ـــ وعلى الطريق إلى ذلك، قد يكون لواحدنا أن ينشد من إشارات التوحيدي :

فلا ذكر إلا وقد خانه النسيان
ولا أذن إلا وقد برمت بالإصغاء

ولا لسان إلا وقد كلّ من الإسهاب

ولا بدن إلا وقد فتر من العناء

ولا خاطر إلا وقد وقف عن السنوح

ولا بال إلا وقد كسف بالقنوط

فهلم يا سيدى إلى شجو قد مرت علينا كأسه

وتقطعت بنا عليه أنفاسنا وأنفاسه

الهوامش:

---

[1] الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

فى نقد الشعر

حلمى سالم:

حقوق الإنسان فى الشعر

مع كتاب حلمي سالم "الحداثة أخت التسامح: الشعر العربي وحقوق الإنسان"(١) يتجدد السؤال النقدى عن الأدلجة وعن الجمالية فى مثل هذه الدراسات المندرجة فى عقد الأمم المتحدة لتعليم حقوق الإنسان (١٩٩٥ ــ ٢٠٠٤). ولا يفوت حلمي سالم ذلك، فيؤكد من البداية على أن المدخل الصحيح هو النظر النقدى للتشكيل الجمالي في الشعر. أما (هوادى) الكتاب فيحددها سالم في المقدمة، انطلاقاً من طبيعة الفن كتجسيد لحق الإنسان في الابتكار، ومن نشأة الشعر متواشجاً مع حقي الإنسان في العمل والغناء. وشاهد المؤلف هنا هو في تعاليم أمنحوبي من الأدب الفرعوني، مما يتعلق برفض العنف وحماية الآخر وإعمال العقل وإطلاق المخيلة. ومن هنا يمضي المؤلف إلى ما اعتمد من قول في الحداثة، وهو ما لا يكتمل إلا بما سيلي في الكتاب، لتكون الحداثة إيمان المبدع بالعقلانية في وجه النقلانية، وبحقه ــ واجبه في الابتكار، مما يعني فتح (صناديق المحرمات) أو (التفاحات المحرمة): الدين والسياسة والجنس. والحداثة، بهذا النظر، من حيث المبدأ، حق من حقوق الإنسان، حق في الكشف والبحث والمغامرة، وهي ــ كالقراءة ــ أخت التسامح، دون أن يعني أنها نفي للصراع ودعوة إلى الانذياح أو التطامن والمسالمة، لأنها إعلاء لتقاليد الصراع التي تعني الإيمان

بالتعددية، وعدم احتكار طرف للحقيقة المطلقة، كما تعني أن قبول الآخر هو قبول الذات.

على ضوء ذلك يتقرى حلمي سالم الحريات الثلاث التي رفعت لواءها الحداثة الشعرية العربية: حرية الوطن، حرية الرأى، حرية الجسد، ابتداءً من تعبير جبران عن حق الاختلاف في الدين والعقيدة، إلى تعبير أدونيس عن حرية العقل والحس. ويسوق حلمي سالم هنا أمثلة طازجة لصدامات الحداثة مع السلفيين من خصوم حرية الرأى والاعتقاد والتعبير، الماضوى منهم أو الواحدى، أو السياسي السلطوى المستبد، كالذى وقع لقصيدة عبد المنعم رمضان "أنت الوشم الباقي"، أو لقصيدة نزار قباني "متى يعلنون وفاة العرب"، أو لديوان حسن طلب "آية جيم"، أو لديوان عبده وازن "حديقة الحواس".. أو كالذى كان من اعتقال محمد عفيفي مطر لشهور جراء موقفه من حرب الخليج الثانية، والأثر الباقي للتعذيب بالكهرباء على أنفه. وسيوالي المؤلف في متن الكتاب القول في هذه الأمثلة وفي سواها، مجادلاً الخصم من وجهة نظر بنود الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. ولعل المفصل الحاسم في كل ما تقدم ــ بعد أن يقرن المؤلف بين بداية ثورة الشعر الحديث وصدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨ ــ هو القول بأن جملة مفاهيم حقوق الإنسان في الشعر والأدب هي التعبير الجديد البديل لما عرف منذ عقود قليلة بالالتزام في الأدب. ويعلل المؤلف ظهور (المصطلح الجديد) بانهيار النظم الاشتراكية وصعود الفكرة الليبرالية، متوحشة كانت أم رقيقة. ولعل المقارنة بين ما يذهب إليه حلمي سالم هنا، وبين آخر ما أرسلته عيّنة من أربعة عشر كاتباً وناقداً عربياً في الالتزام (مجلة نزوى العُمَانية ــ العدد الأول لعام ٢٠٠١)، أن تؤكد الخروج من القول القديم في الالتزام، إلى أفق

جديد للنظر في الذات والجماعة والفن، يلتمع فيه بقـوة الإعـلان العـالمي لحقوق الإنسان.

ينضد حلمي سالم كتابه في أربعة فصول تنظر في تجارب ما ينوف على عشرين شاعراً، فضلاً عن الإلماعة إلى سواهم. ويبتدئ الكتـاب بالـشيوخ (صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازى). فيلفت قوله بصدد الأول في (الظلم الأهلي) الذى يمارسه الأفراد علـى الأفـراد، وفـي تشخيـصه للخلاص بالحرية عند عبد الصبور، مخالفاً تحديد لويس عوض لذلك بالحب والموت. وتلفت هنا أيضاً وقفة الناقد مع قصيدة حجازى "اغتيال" والمتعلقـة باغتيال وصفي التل عام ١٩٧١، فيقرن القصيدة إلى قصيدتي أمل دنقل فـي اغتيال يوسف السباعي عام ١٩٧٧، ومحمود درويش في اغتيال ماجد أبـو شرار عام ١٩٨١، ليصل إلى معارضة حجازى لمبدأ الاغتيال، كما كان منه بصدد اغتيال فرج فودة أو المهدى بن بركة أو سواهما. على أن توقد الفصل الأول يأتي في دراسة المؤلف لتجربتي محمد عفيفي مطر وأمل دنقل. فمـع الأول يستعيد قولة إبراهيم فتحي في مطر (شاعر عابر الأجيال) كما يستعيد من مطر نفسه: الشعر ملزم لا ملتزم. ويرى حلمي سالم أن حداثـة جيلـه (سبعينيات القرن الماضي) قد جعلت مطر رأساً لسهم. ويدرس تطور شعره خلال أربعين سنة، آخذاً عليه المبالغة أحياناً فـي التجريبيـة والتجريديـة، وغرامه بالحوشي، وغلوه القومي الذى جعله يهاجم الفرعونيين فـي كتابـه "أوائل زيارات الدهشة: هوامش التكوين". وفيما يبدو من قبيـل الاسـتدراك والعودة إلى مسألة الكتاب / عنوانه، وكما سيفعل المؤلف مراراً، نراه يمضي مما يعده تطرف مطر في الهجوم على الفرعونيين مقابـل العـروبيين فـي

مصر، إلى انزلاق الشعراء في نفي المختلف وإنكار الآخر. ويضرب أمثلة لذلك بتحريض حسن فتح الباب على منع شعراء الحداثة (غير المؤدبين) من ندوات الهيئة المصرية للكتاب، وبفصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب في سورية، وبوشاية صالح جودت بنزار قباني إثر قصيدته "هوامش على دفتر النكسة"، وبدعوة حجازى لتدخل الدولة في اختيار الشعر الذى تنشره المؤسسات الرسمية، وبتهليل بعض الشعراء لانقلاب العسكر على الانتخابات في الجزائر... وتستوقف في هذا الفصل الالتماعة المقارنة بين صقر مطر وصقر أدونيس وصقر دنقل، و(حداثة التعذيب) كما عبر عنها مطر في ديوانه "احتفاليات المومياء المتوحشة ـ ١٩٩٥" والذى صاغ فيه تجربته في السجن بسبب موقفه من حرب الخليج الثانية. أما بصدد (محمد أمل دنقل فهيم محارب)، فينقد المؤلف الموقف السلبي له ولجيله من شعر دنقل، ويستقرئ من ثراء تجربته التراثية الدلالة على روح التسامح الديني والفكرى. وكما سيفعل بصدد نقاد وشعراء آخرين، يعرض هنا لبعض ما كان من نقود الشاعر المعنى، ملامساً نقد النقد بصدد كتاب سيد بحراوى "البحث عن لؤلؤة المستحيل" والذى أوقفه على قصيدة دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح". وتجدر الإشارة هنا إلى ما جاء في كتاب سابق لحلمي سالم هو: "هيا إلى الأب ـ ١٩٩٨" عن سيرة أمل دنقل التي كتبها أحمد الدوسرى، وعن أدونيس ومحمد عفيفى مطر، مما توخى تقديم (نموذج صحي) عن العلاقة مع الأب ـ الأجيال الشعرية والنقدية السابقة، قوامه التفاعل الجدلى، لا القتل.

في الفصل الثانى من كتاب "الحداثة أخت التسامح.." يتدافر سعدى يوسف والسياب وأدونيس والبياتي ونزار قباني وتوفيق زياد ومحمود درويش. وإذا

كان بعض هذا الفصل كبعض سواه أشبه بمقالة تظل تفتقد تسويغ انــدراجها هنا أو هناك فى الكتاب ــ ما خصَّ ملك عبد العزيز مثلاً ــ فآية ذلك التدافر تبدو في دلالة تجربة سعدى يوسف على إيمان شاعر الحداثة بحق القارئ ــ الإنسان بالمشاركة في إبداع النص، وبالتالي: انطلاق نص الحداثة من التعدد لا الواحدية، ومن أساس ديموقراطي، لا ثيوقراطي، ومن قبول الآخر كجزء من عملية الخلق، لأنه يبدأ من النقص، لا الكمال. ويؤسس الناقد ذلــك فــي فكرة القرين في شعر (جوهرة الشعر العراقي الباقية) كمــا يلقــب ســعدى يوسف، وفي توظيفه للبياض، وريادته للعناية الــشعرية الراهنــة بالهــامش وبالروح الخفي، وصولاً إلى الربط بين عناية فكر حقوق الإنسان بالإعاقــة، وبين تيمة العمى كنقيض لتيمة الرؤية، وكجوهر لهــا فــي شــعر ســعدى وآخرين. ويعود حلمي سالم مع السياب إلى فكرة التسامح الديني، إذ يرى أن تجسيد شعر الحداثة العربية لها، بما ينطوى عليه من علمانية وتعددية، كــان نتيجة التقاء التيار الديموقراطي العقلاني في التراث، بالمستنير مــن الثقافــة الغربية، وبالفكر الاجتماعي الذى روجته الراديكالية النــسبية للبورجوازيــة الصغيرة، إضافة إلى فكر التحرر القومى العربي الذى حل محــل الرابطــة الدينية، وإلى الاجتراءات الفردية للمواهب الشعرية الكبيرة. وكما كــان مــع سعدى، يقرن حلمي سالم بين ما تردد فى شعر السياب عن المعوقين، وبــين فكر حقوق الإنسان، منبهاً إلى اقتران ظهور قصائد السياب التجديديــة عــام ١٩٤٨ مع صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان.

وتتوالى آية تدافر هذا الفصل أيضاً عبر دلالة موقف نزار قبــاني مــن قصيدة النثر على قبول الآخر، واختراق شعره لثالوث التابوهات في الــدين

والسياسة والجنس، كذلك عبر تقمص محمود درويش لشخصية الـديكتاتور في "خطب الديكتاتور الموزونة"، وعبر دلالة قصيدته "ريتا" على التـسامح الديني والتفريق بين الجديد كما يمثل له من تجربـة فريـد البرغـوثي، بالمقارنة مع تجربة توفيق زياد، وكذلك رصد انتقاد أدونيس فـي شـهادته "الشرع والشعر" لحركة حقوق الإنسان العربية في تقاعسها عـن مواجهـة الرقابة، وفي عدم التأكيد على حق المخيلة كحق أصيل من حقوق الإنسان.

مع الفصل الثالث ينتقل حلمي سالم مما يبدو متن شعر الحداثة إلى ما يبـدو هامشه، وهذا ما سيتأكد في الفصل الأخير الذى يتعلق بتجارب حسن طلـب وعلى قنديل ومحمد فريد أبو سعدة وإبراهيم داوود وكريم عبد السلام وعماد أبو صالح، وحيث يدلل المؤلف على مكنته النقدية، غير آبه بوهن الصلة مع موضوعه الأساس، فيرصد شعرية الراهن والتفاصـيل، وتيمـات الجرائـد والموت والفقد، والاتجاه إلى السرد والعدوانية، وبطولـة الكومبـارس. أمـا الفصل الثالث "الكتابة بنون النسوة"، والذى يترامى في تجارب نازك الملائكة وملك عبد العزيز وعالية شعيب ـ وحُشِرتْ فيه ليلى العثمان ـ فيغلب عليه الجدل مع أطروحات النسوية الحديثة، ليؤكد موقف المؤلف ضـد اختـزال الأيديولوجيا في البيولوجيا، ومعارضته لهيلين سيسكو في تحديـدها لمهمـة المرأة الكاتبة بانتهاك قوانين الخطاب الذى يقوم على مركزية القـضيب، لأن التابو لا يفرق بين رجل وامرأة، ولأن الكتابة لا جنس لها، كما تقـول مـيّ التلمساني.

لقد ساق حلمي سالم في مواطن عديدة من كتابه شواهد طويلة (من إيلوار وعبد المنعم رمضان ونزار...)، فضلاً عن الشواهد الأقصر والأكثر. ولأن

ذلك، فيما يبدو، لم يف بالحاجة التحريضية للكتاب، والتي تسفر فيه مـــراراً، فقد ختم الكتاب بقصائد مختارة لخمسة عشر شاعراً، يشع فيها من نزار قباني هذا السؤال: "لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان؟". وبهذه المختارات يتأكد ما نم عنه الكتاب بجملته من الذائقة النقدية لمؤلفه الـــشاعر، وتتأكد قيمة الكتاب وضرورته الآن وغداً، على الرغم مما يؤخذ عليـــه فـــي استخدام المصادر والمراجع، أو من الاستطراد، أو من الميل عـــن غـــرض الكتاب إلى الشهادة على شاعر أو على نص... مما تحوط له المؤلـــف منـــذ المقدمة بالنأى بنفسه عن الأكاديمية ومتطلباتها. ولعل ذلك لم يكن لـــولا أن حلمي سالم شاعر أقبل على مكابدة السؤال النقدى عن الأدلجة والجمالية بين الشعر وبين حقوق الإنسان.

الهوامش:

---

(1) مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة ٢٠٠٠.

سعد الدين كليب:
الدراسة الجمالية

في تصديره لكتابه (وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)[١] يرى سعد الدين كليب أنه لا يبالغ إن ذهب إلى أن النقاد قد أنجزوا الحداثة تنظيراً مثلما أنجزها الشعراء إبداعاً، لكن شرعية المقاربات الجديدة تقوم في أن ليس من كلمة فصل في الشعر والفن بعامة. بيد أن في هذا التقويم لما أنجزه النقاد والشعراء من المبالغة ما فيه، فضلاً عن تجاوزه لما أنجز النقاد من درس الشعر الحداثي، وليس فقط من التنظير. وتظل هذه المبالغة أدنى مما سيليها، عندما يحدد الناقد مقاربته النقدية التي ستشغل كتابه: المقاربة الجمالية التي يرى أن النقد المعاصر، قصّر عنها إلا جزئياً وعرضياً.

تنطلق مقاربة الناقد ـــ فيما يبين ـــ من أن الفن نتاج الوعي الجمالي السائد والمشروط بالبنية المجتمعية العامة، فلا تبدل في الفن إلا بتبدل الوعي الجمالي الذي لا يتبدل إلا بالتبدل الاجتماعي الحاسم، أي إن "الفن ليس انعكاساً مباشراً للواقع، بل هو انعكاس للوعي الجمالي المشخص تاريخياً من جهة، والمشخص فردياً من جهة ثانية" (ص٦). ولا يخفى ما في ذلك من رفع (الانعكاس) من أسّه الفج الأول الذي هيمن ردحاً، إلى أسٍّ ثانٍ يردد صدى الأسّ الأول بقدر ما يستجيب لضغط الحداثة بعامة. وهذا ما يتلامح في متابعة الناقد إلى أن الشكل الفني هو تمظهر الوعي الجمالي ـــ شكله، وإلى أن أي تبدل في الوعي ينعكس تبدلاً في الشكل، ولكن بلا ميكانيكية أو جبرية، إذ قد يتمكن الشكل من استيعاب تبدلات الوعي غير الجوهرية، أما التبدلات الجوهرية فيه، فتحتم التبدل الشكلي، وهذا ما سيلح عليه الناقد من بعد، دون أن يتقرى قدرة الشكل على الثبات، وبطء تحولاته، وتناءي انفجاراته، فإذا

بالانعكاس يترجّع على غير ما يروم الناقد، وعلى الرغم من إشارته العابرة في الفصل الثاني من كتابه إلى ثبات الوعي الجمالي تاريخياً، بالقياس إلى أشكال الوعي الأخرى.

يتوزع كتاب (وعي الحداثة) على خمسة فصول، يتعلق أولها (الحداثة الشعرية في النقد الأدبي المعاصر) بنقد النقد، فيما تستبطن الفصول الأخرى نقد النقد وهي تشتغل على نصوص شتى لعلي كنعان ومحمد عمران وفايز خضور ونزيه أبو عفش ومصطفى خضر ومحمد الماغوط وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وخليل حاوي وسميح القاسم والسياب وعبد الوهاب البياتي وأمل دنقل ومحمد الفيتوري وأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف ومريد البرغوثي وبلند الحيدري ومحمد علي شمس الدين...

أما الفصل الأول فيرمي موجزاته في (النقد ونشأة الحداثة) وفي الأنساق النقدية (الموسيقي والأسطوري والصوري والرؤيوي) وما قدم فيها محمد النويهي ويوسف اليوسف وعز الدين إسماعيل وجبرا إبراهيم جبرا وأدونيس، لينتهي إلى أن الإشكالية التي عاناها النقد في أنساقه تلك، تكمن في النظرة الجزئية إلى الحداثة، وفي اضمحلال المعالجة الجمالية لها ـ مؤكداً أن النسق الصوري هو الأقرب إلى المعالجة الجمالية ـ وفي توهان النسق الأسطوري فيما هو حدسي وغرائبي وميتافيزيقي، وفي قطع صلة الحداثة بما سبقها من محاولات تجديدية في الرومانتيكية الشعرية العربية، مما أوحى بقطع الحداثة مع كل ما هو ناجز في الشعر العربي. وعلى الرغم من هذه الإشكالية، يرى الناقد أن النقد المعاصر قد أنتج معرفة نقدية بالحداثة الشعرية لا يمكن تجاوزها، كما أن ذلك النقد لم يقصر عن وعي تلك الحداثة، بكشفه لما هو إيجابي وسلبي منها. والحق أن كثيراً من النقد الحداثي للشعر الحداثي بالغ في شمولية النظر إلى الحداثة (أدونيس أو كمال أبو ديب مثلاً)، كما سعى بعض ذلك النقد إلى تجذير الحداثة الشعرية في التراث. وأما نسبة قرابة

النسق الصوري إلى المعالجة الجمالية، فتغليبها ينهض علـى فهـم بعينـه للجمالي في الفن بعامة، وفي الشعر بخاصة، يسيّد (الصورة) على ما يـراه آخرون من عناصر أخرى في قوام الجمالي، تشارك الصورة أو تتقدم عليها أو تتأخر.

يعود الناقد في تمهيده للفصل الثاني (الوعي الجمالي في الحداثة الشعرية) إلى أطروحته المركزية في الجمالي في النقد والشعر، فيرى أن الوعي الجمـالي كان منطلق الحداثة الشعرية العربية، لكنه ظل هامشياً في نقد تلك الحداثـة، بسبب من قلة عناية هذا النقد بعلم الجمال نظراً وتطبيقاً، مما انعكس سلباً فيه، كتحويله الجزئي إلى كلي، أو عزل المستوى الفني عما يـدعوه كليـب بـ (المضمون الجمالي).

وعلى العكس من هذا الإرسال لـ (المضمون الجمـالي) علـى بهمتـه، يعرّف الناقد الوعي الجمالي "بأنه الوعي الذي يتناول الظواهر والأشياء مـن خلال سماتها الحسية وأثرها في الطبيعة النفسية والروحية للمتلقي، منطلقـاً من المقاييس الجمالية التي تشكل مضمونه القيمي" (ص ٢٧). ويحدد الناقـد سمات الوعي الجمالي في الحداثة الـشعرية العربيـة بـثلاث: التجادليـة، والدرامية، والكلية.

أما الأولى فيقترحها بدلاً من الجدل (الديالكتيك)، معولاً على معنى التفاعل في الصيغة الصرفية، وهو ما يبدو تمحلاً. ولأن سمة التجادليـة جوهريـة، يرمي الناقد بوجيزٍ فلسفي ينتهي إلى أن الحداثة الشعرية التي ليـست تيـاراً واحداً، تنطلق في تقويم الجمال من نظرة مشتركة، ولا تتباين إلا على صعيد الحوامل الجمالية، تبايناً أيديولوجياً، لا جمالياً، بدليل السمات الفنيـة العامـة التي تنظم النص الشعري الحداثي، وهي السمات التي يتقراهـا الناقـد فـي الشكل الإيقاعي والبنية الصورية. غير أن ما آلت إليـه الحداثـة الـشعرية يتشكك في هذا التوحيد لمنطلقها الجمالي. كمـا إن رهـن تبـاين الحوامـل

الجمالي بالتباين الأيديولوجي، هو تغليب للأيديولوجي في النقد أو نقد النقد على سواه. وعل كل حال فثراء السمات الفنية للحداثة الشعرية لا ينحد بالشكل الإيقاعي والبنية الصورية إلا في شطرها الريادي، وفي الذائقة النقدية التي واكبت ذلك الشطر وأثر فيها كما أثرت فيه، فضلاً عن أن استثناء الناقد للإيقاعات النصية الناجمة من التناغم اللغوي والصوري والانفعالي، مما يحيل على قصيدة النثر، يجعل الاستنتاج قاصراً، إذ يستثني شطراً هاماً من الحداثة الشعرية، من شعر محمد الماغوط إلى أي من أحفاده.

وفيما يخص سمة الدرامية، يؤسسها الناقد في الحداثة الشعرية على الوعي الغنائي الدرامي، ويبلور سماتها بالنمذجة الفنية والبناء الدرامي، وهما سمتان كانتا قمينتين بالمضيّ قدماً وعميقاً في الظاهرة الشعرية الحداثية الأبرز الآن: ظاهرة سردية الشعر، أو السردية في الشعر، كما يدلل بقوة ــ وعلى سبيل المثال ــ الكثير من أهم قصائد أدونيس ومحمود درويش وشوقي بغدادي ومصطفى خضر وعز الدين المناصرة وسليم بركات.. فيما يبدو تدليل ما مثّل به الناقد لأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف على الدرامية وما تستدعيه من سردية الشعر، محدوداً وقاصراً عما ميّز الناقد به البناء الدرامي في شعر الحداثة ــ معولاً على عز الدين إسماعيل ــ من تعدد الأصوات وتناقضها، و/ أو تطور الصورة الفنية من بعضها وتواشجها فيما بينها، و/ أو التماسك البنيوي للنص، وطرحه المشاعر المصطرعة، والتنامي الانفعالي للحالة الشعرية.

يغادر الناقد هذا الفصل بعد أن يتناول السمة الثالثة (الكلية) على مستويي الموضوع الفني والتقويم الجمالي، لينتهي إلى أن الوعي الجمالي الحداثي هو وعي تجادلي درامي كلي، يختلف جذرياً عن الوعي الكلاسيكي العربي الذي هو وعي تكاملي غنائي جزئي. ويلح الناقد على أن هذا الاختلاف بين الوعيين لا يعني (التطور) بل (التحول) و (التبدل) فحسب. فالتطور بحسبانه

قيمي، إذ يعني تفضيلاً للاحق على السابق، وهو ما لا يصدق في تاريخ الفن. ولعل للمرء أن يرى في ذلك تمحلاً آخر، مثله مثل التمحل في تحليل صورة الفرس في قصيدة لأدونيس، على الرغم من وجاهة ما ختم به الناقد هذا الفصل فيما يتعلق بالغموض في الشعر الحداثي، وبتناول النقد لهذا الغموض. ولعل هذه الوجاهة كانت قد تضاعفت لولا إلحاح الناقد على ربطها بأطروحته.

توالي فصول الكتاب التالية (جمالية الرمز الفني في شعر الحداثة ــ جمالية النموذج الفني في شعر الحداثة ــ الخطاب الشعري والأيديولوجية) السير على سنن الفصلين السابقين، من التأسيس النظري الذي يرمي بموجزات تاريخية ونظرية موجهة، إلى التفصيل في مستويات الرمز أو أنماط النمذجة... إلى التمثيل المحدود الذي يجعل الدلالة محدودة ويجنح بالنظر والتنظير إلى التعميم غير المؤسس. وفيما تبدو وطأة ذلك أقل على الفصل الأخير من الفصول السابقة، حيث جاء التمثيل أوفى والتحليل أدق، فإن إحراجات هذا الفصل أكبر، لأنه يتعلق بأمر عالق وشائك هو: الشعر والأيديولوجية. وقد خلص الناقد هنا إلى أن الشعر لا ينعت بالتقدمية أو الرجعية، لأنه يصدر عما هو جمالي، ولأن ذلك يعني أننا نفرض موقفنا عليه، وهو ما لا ينبغي أن يكون في التلقي الجمالي والتناول النقدي، على الرغم من أن للنص الشعري خطاباً أيديولوجياً ما.. فهل هذا ترجيع لخطاب نقدي وأيديولوجي قديم متجدد، يعبر تارة بفجاجة، وتارة على استحياء أو بدهاء، عن نخبوية متعالية على الاجتماعي، وعن تدرع بالفني والجمالي؟ والسؤال القديم الجديد بالتالي، وبعد أن تتوفر للنص أهليته الفنية والجمالية، هو: هل تستوي أمام المتلقي قصيدة بديعة لشاعر إسرائيلي ترسم المقاوم الفلسطيني وحشاً، مع قصيدة بديعة نقيضة لشاعر إسرائيلي آخر أو لشاعر عربي؟ أما إذا كان من الخطأ ــ كما يقول الناقد بحق ــ تقويم النص الشعري ــ والإبداعي بعامة ــ سياسياً، فهل يعوّم ذلك سياسياً، النص

وصاحبه ومتلقيه، وبالضبط: حين تتوفر للنص جماليته، وللمتلقـــي ذائقتـــه، الرفيعتان؟ وماذا إذن، وأخيراً، عن إعادة الاعتبار المشهودة مؤخراً للسياسي في الإبداع وفي النقد، ليس بين ظهرانينا أولاً، بل حيث أبرقت عزلة الـــنص والإبداع والقراءة، فأعشت من أبصارنا ما أعشت، تماماً كما أعشاها تسليط السياسي العربي والأيديولوجي العربي، الحاكم منه والمعارض، على الثقافة برمتها؟

الهوامش:

---

[1] منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١، دمشق ١٩٩٧م.

صبحى حديدى
والتجربة الشعرية لسليم بركات

من المألوف أن تطّرد صعوبة مهمة الناقد مع اشتغاله في مسألة أو أكثر، وفي آن، على نصوص شتى لشعراء عديدين. بيد أن المهمة قد تبدو أصعب عندما تتحدد المدونة بتجربة شاعر واحد، وهذا ما دللت عليه بخاصة الكتب الموقوفة على شعر أدونيس مثلاً، فكيف، إن لم تكن فسحة النقد كتاباً؟

ها هنا لا بد من ناقد مثل صبحي حديدى، تتضاعف عليه الصعوبة حين يكون المنقود شعر سليم بركات. لكن الناقد يجعل من الصعوبة حفزاً ويسراً يفضيان إلى نصّ نقدى بالغ التفرد والثراء والتكثيف، كما هو نص صبحي حديدى "سليم بركات في نهايات العقد الثالث من تجربته الشعرية"(١)، ابتداءً مما يبدو من قبيل المهاد الأليف في الدراسات التقليدية أو التعريفية، من مدينة الشاعر (القامشلي) وجيله (سبعينيات القرن الماضي). لكن النقد سرعان ما يفعّل السيرى والخارجي في الشعر، ويخرج من قصيدة (نقابة الأنساب) من بدايات الشاعر، إلى فضاء النقد الحداثي غير المتقفي لآخر، وغير النخبوى المتعالي والراطن، مشخصاً الجديد الواضح والطاغي والآسر والصارخ في انطلاقة سليم بركات وهو في التاسعة عشرة: "في هذه الفصحى الحارة النزقة المصفاة التي لا ترجع أصداء البيان العربي التقليدى ولا المجاز البلاغى المعتاد" (ص ٢٣٧)، وكل ذلك في بنية إيقاعية متسارعة وفق تخطيطات إيقاعية متقطعة ومتصلة في آن، وفي مرجعية تاريخية وتراثية شفيفة بقدر

امتزاجها الكثيف، وفي تصاعد درامي لضمير المتكلم المفرد، الأشبه بـ (أنا) جمعية لا تكشف عن تعدديتها إلا في الخاتمة المفاجئة للقصيدة، وفي التقسيم البارع لسطورها، والتغييب الذكي للقافية، والهندسة السلسلة للعلاقات التركيبية بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية.

وفي متابعة أخرى لمفصل آخر من انطلاقة الشاعر، يتقرى الناقد بالألمعية عينها قصيدة "دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة ـ ١٩٧٢"، فيرى الروابط المحكمة بين "الحكاية والفانتازيا، بين الوقائع المادية ومحفوراتها السرية في باطن الوعي، بين التجسيدات البدئية لما يجرى على سطح المحاكاة الطبيعية، والتصوير السرى التشكيلي الآسر؛ بين المكان بوصفه أكثر من مجرد كيان جغرافي معروف أو قابل للتعريف، وبين المكان ذاته بوصفه موضع التنقيب عن الاستعارة المفتوحة" (ص ٢٣٨). وهكذا يأخذ صبحي حديدى بيد قارئه إلى الهاوية التي تفغر عنها قصيدة بركات تلك، في حكايات البشر والحيوان والطير والنبات، والتي تأتلف مراراً لتشكل حكاية واحدة حاشدة لأسطورة تتفجر بعنف، في اللغة وخارجها، وفي الصورة وأعلى منها، وفي الإيقاع المنتظم والمتفتت. ويلحظ الناقد استخدام الشاعر للنثر في هذه القصيدة التي تعتمد التفعيلة، وإن كانت تلجأ إلى تذويب السطر الشعرى المستقل عن طريق إدخاله في مقاطع تدويرية طويلة.

يوالي الناقد التقرى في تجربة الشاعر منذ المجموعة الأولى "كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضاً ـ ١٩٧٣"، إلى المجموعة التالية "هكذا أبعثر موسيسانا ـ ١٩٧٥" إلى مجموعة (للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك ـ ١٩٧٧"، وحيث تمضي التجربة الشعرية الحداثية لسليم بركات من اجتراح نسق شعرى تركيبي يعتمد إيقاعات الجاز والتتابع السيمفوني في آن، إلى تجريب المشهدية المسرحية والكورس والمرونة النغمية، للإيحاء بالأجواء الاحتفالية والرثائية والطقسية، إلى مقاربة النثر من

جديد، إلى محاولة تقديم الجملة الشعرية التي تكسر علامات الوقف والترتيب الطباعي للسطر الشعرى، وترفد الشكل الهندسي للصفحة بتفصيلات ملحمية وتغريب لفظي ومقاطع متجاورة محاطة بأشكال هندسية.

وفي مجموعة بركات "الجمهرات: في شئوون الدم والمهرج والأعمدة وهبوب الصلصال ــ ١٩٧٩" يجلو الناقد نقلة الشاعر المفصلية إلى قصيدة النثر في هذه المجموعة ــ القصيدة الواحدة الطويلة التي نوعت في الاستثمار الطباعي، وفي توظيف الهوامش التي تحيل على الملاحق ــ الأناشيد المعتمدة على التفعيلة، بخلاف المتون. ويرى الناقد أنه قد اتضحت في هذه القصيدة (الديوان أو المجموعة) طاقات الشاعر اللغوية والتصويرية "وبدا أن لا حدود لعدته التخييلية في توليد وشائج بالغة التعقيد بين الصورة البصرية والصورة الذهنية، وبين الدلالة القاموسية والدلالة المجازية، وبين مختلف طرائق حشد المعنى وتنظيم مستويات استقباله" (ص ٢٤٠).

أما في القصيدة ــ المجموعة التالية "الكراكي ــ ١٩٨١" فيشخص الناقد مفصلاً آخر في تجربة الشاعر، هو مفصل السردية، ومفصل استعادة (أدب الحيوان) العريق الذى سيمضي من (تعريفات) الإنسان والحيوان والنبات في الفصل الثاني من "الكراكي"، إلى القصيدة الفريدة "فهرست الكائن" في مجموعة "بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح ــ ١٩٨٣". ومن هذه المجموعة نفسها، وفي قصيدة "حديد" التي دشنت خروج الشاعر من بيروت إلى قبرص، إثر الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢، سيلحظ الناقد مفصلاً جديداً أو حاسماً في تجربة سليم بركات، لأنها مثلت نوعاً من (الارتداد الصريح) إلى التفعيلة، كما مثلت مزيجاً يتوازن فيه الغنائي والرثائي والملحمي والسيرى والتاريخي، على نحو يرى الناقد أن الشاعر لم يسبق أن قاربه في

هذا المستوى الرفيع من التكافؤ والتشابك والمتانة. وفي هذه القصيدة يرى الناقد النذير بما ستكون عليه موضوعات شعر الشاعر التالية، وبخاصة في التمثيل الميتافيزيقي لتفاصيل إقامته في المكان الجديد (قبرص).

هكذا ستلي مجموعة "البازيار ــ ١٩٩١" كعودة إلى نوع من السكينة الأسلوبية، ومن التأمل في التاريخ الشخصي والذاكرة الجمعية والمحيط الجغرافي. أما مجموعة "طيش الياقوت ــ ١٩٩٦"، فيرى الناقد أنها تعلن في فاتحتها في قصيدة "تصانيف اللهب" مباشرة الشاعر لطور جديد من تجربته، يدشن عقدها الثالث بالقطع مع أعراف عقديها السالفين، ليمضي سليم بركات متأبطاً الموت بعد أن جاوره وجرده من أية رهبة ميتافيزيقية.

فموضوعة الموت تطغى على مجموعة "طيش الياقوت"، لكأن الشاعر "يدخل في جهاد مرير مزدوج مع النفس الشاعرة القديمة ومع الأعراف الشعرية السائدة، سواء لجهة تطوير التجربة الفردية من حيث انتهت في آخر مجموعة شعرية، أو لجهة مخالفة الأساليب والخيارات التعبيرية المحيطة التي استقرت نسبياً وحظيت بقدر كبير من الإجماع على صعيد الكتابة والذائقة والتغطية النقدية. إنه أشبه بمن يجاهد لكي يكتب شعراً لا يذكّر بسليم بركات بقدر ما يحرض على معارضته، ولا يستدعي القراءة الآمنة بقدر ما يدفع إلى أخرى منفردة محفوفة بالشاق والعسير، ولا يستكمل مرحلة جديدة من النضج إلا إذا أمات (عن سابق عمد وتخطيط فنيين) قسطاً هاماً وغالياً من مراحل النضج السابقة" (ص ٢٤٣).

هنا يبدو أن التدله النقدي بشعر الشاعر بخاصة، وبالشعر بعامة ــ التدله المقترن دوماً بالكفاءة العالية ــ هو ما جعل الناقد يرى في المنعطف الجديد لسليم بركات حالة نادرة من حالات تطوير التجربة الفنية الشخصية، تكاد تقتصر، كما يذهب الناقد، إلى أن التاريخ يعلم أنها تكاد تقتصر على الشعراء دون الروائيين والتشكيليين والموسيقيين. فالحالة نادرة حقاً ندرة المبدعين

الاستثنائيين، لكنها في غير الشعر مثلما هي فيه، وحسبي هنا أن أذكر بانعطافات نجيب محفوظ وبيكاسو.

وهنا أيضاً يُركز الناقد النظر في اللغة، فبغير جواز المرور الجبار الذى يدعوه باللغة الشعرية، ليس للفنان كبير حظ في تحدى أنظمة المعنى والدلالة والتعبير، ثم إعلان اليأس مما ترتبه وترسّبه في القرار الجماعي العميق للقراءة، إذا لم يتحدث المرء عن إعلان التخوين والمقاطعة الشاملة. ويسوق حديدى دليله على ما يذهب إليه بمقطع من "طيش الياقوت" متسائلاً: كيف يحق لغير الشاعر أن يقول مثل ذلك المقطع؟ غير أن للفنان ــ وكل شاعر فنان، وليس كل فنان بشاعر ــ لغات أخرى وشعريات أخرى، قد تكون في الحجر أو اللون أو السرد أو الجسد أو الصوت، فيقول بلغته وروائيته أو خطوطه أو أنغامه أو.. ما تقول اللغة الشعرية في الموت أو في سواه. ولعل مصداقية ذلك تبدو فى متابعة تحليل الناقد للغة سليم بركات فى طوره الجديد، حيث تدخل في علائق دلالية ذات طابع غرائبي، وفي تناظرات صوتية حادة أقرب إلى تنظيم النشاز من حول التآلف. وهذه اللغة تقصي القارئ عن خطوط استقباله الواعي التقليدى لدلالات الألفاظ، وتدفعه إلى المستوى السحرى الخام للمفردة، حيث تدور عمليات الاستقبال في محاور استعارية ــ لا واعية.

هذه اللغة الشعرية، أو هذه اللغة وهذه الشعرية، وكما تجلت في فاتحة مجموعة "طيش الياقوت"، يرى صبحي حديدى أنها نموذج رفيع على المخاض الذى اعتمل في نفس سليم بركات وهو يقسم طاقته التخييلية بين نص روائي ونص شعرى، الأول يوظف الأسطورة والتاريخ والهوية، والثاني يخضع لضغوطات اللغة التي يبدو سريان معجمها الثر في سرديات الشاعر، مدعاة ألق وقلق تعبيريين. ولكن، ألا تخرج اللغة والشعرية، بهذه الإلماعة إلى ما بين سرديات وشعر سليم بركات، من أسر التدله؟

تلك هي مكابدة الناقد مع مجموعات ثمان للشاعر. وإذ تختم المكابدة بمجاهدة القراءة كمجاهدة الشعر في المجموعة الأخيرة، فكأنما يلخص الناقد بذلك السمة الكبرى لقراءته ولشعر سليم بركات، حيث، وعلى الدوام، وليس فقط في مجموعة "طيش الياقوت"، استفزاز النص للقراءة التي تقتفي الظل، وحيث المشقة شرط محتوم.

ولأن الناقد فيما يبدو قدّر أنه قد فات المكابدة ـــ القراءة الشاملة ما فاتها، نراه يتابع بقراءة تفصيلية لمفاصل بعينها من مدونة الشاعر، مشخصاً الشكل المفتوح كأحد أبرز الإستراتيجيات الأسلوبية التي استقر عليها سليم بركات، منذ قصيدته "دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هادئة". ففي هذه القصيدة بدت للناقد الخصائص الموسيقية الكامنة على نحو موروث في اللغة الطبيعية، كأنها تتشكل وتُستنطَق على أفضل وجوهها، إذا عملت جنباً إلى جنب مع بعض أنواع المعنى، ولا سيما المعنى الأسطورى، لتحقيق الاستقطاب الشعرى. وفي هذه القصيدة بدا للناقد أن التنظيم ـــ في ثلاثة أنساق تكاملية: المشهد المكاني، المشهد الاستعارى، المشهد المكانى الاستعارى ـــ يقوم باستنباط عمارته الإيقاعية الخاصة، وهو ما يزخر به شعر سليم بركات بعامة. ومن الالتماعات النقدية الهامة هنا، تلك التي اختصت بحجب الشاعر للاستعارة، حين يتقصد تحقيق أغراض فنية خاصة، بينها تلك الدرجة (صفر) من الاعتماد على المجاز. ولعل الناقد لو عاد هنا إلى سرديات الشاعر، لكان مضى بهذه الالتماعة أبعد، وبخاصة أن سرديات سليم بركات قد بكرت، ولم تنتظر مثلما انتظرت روايات سعدى يوسف أو شوقي بغدادى وسواهما من الشعراء الذين زاوجوا الرواية أو السردية مع الشعر في وقت متأخر من مسيرتهم الإبداعية.

وفي هذا المقام ثمة التماعة نقدية أخرى من الأهمية بمكان، وتتعلق بموسيقى الشاعر التي تتيح له أن يقوم بما هو أكثر وأشد تعقيداً من نقل

الرسالة، مما قد يغريه بنسيان الرسالة ليتغيّا الإيقاع اللفظي - وأضيف: وغير اللفظي - وهذا ما سينوع عليه الشاعر منذ تلك البداية المبكرة حتى اليوم، مطوراً تقنيات بالغة التعقيد في مزاوجة العلاقات الدلالية مع العلاقات الموسيقية، أو ما يسميه الناقد بالكيمياء الصوتية الساحرة التي حاول أبو حيان التوحيدى استكشاف قوانينها الغامضة. ولاستيفاء هذه الالتماعة يعود الناقد إلى مجموعة "طيش الياقوت" حيث يبدو له الصوت يتنقل بين القول والغناء، وتبدو له الكلمات في علائق دلالية ذات طابع غرائبي، وفي تناظرات حادة تارة وطلية طوراً. وهذا يعيدنا إلى ما سبق في اللغة والشعرية، ويجعلني أذكر بما خضت فيه تحت عنوان "سردية الشعر وشعرية السرد"، أو ما تابعت فيه (لعبة) إدوار الخراط اللغوية وحديثه عن الإصاتة في اللغة الروائية[٢]، وهي التجربة النادرة المتزامنة مع تجربة سليم بركات وغيره من الشعراء النادرين.

يستعيد صبحي حديدى في منتهى رحلته مع سليم بركات مما كان قد قدمه في مؤتمر الشعر العربى الأول (فاس ١٩٩٩)، ما يعده واحدة من أبرز الإستراتيجيات الأسلوبية التى تكفل لقصيدة النثر العربية المعاصرة إمكانية واسعة لاكتساب أرض جديدة في العلاقة مع القارئ، في سياق المنافسة مع القصيدة الموزونة. وقد كان شعر سليم بركات نفسه واحداً من الأمثلة التطبيقية لصبحي حديدى، حيث عنى بالفضاء الطبيعي: الحيز المدرك بدءاً من الجسد وإلى الخارج، وسواء تعددت أجزاء المشهد أم كان للمشهد جزء وحيد، أم كان مركباً قائماً على الفراغ المادى والامتلاء الرمزى. فالشاعر "فى مواجهته للفضاء الطبيعي يقيم توازناً من نوع ما بين مخيلة ترشقه خارج نفسه، وذاكرة بصرية تشده إلى داخل نفسه، ومكان يغلق المخيلة والذاكرة فيبقى الشاعر خارج نفسه وداخلها في آن معاً" (ص٢٥٠). وبالمقابل، ثمة الفضاء التشكيلي بتصنيف صبحي حديدى، أى الفضاء الطبيعي وقد انقلب إلى رؤيا إبصارية خلاقة لوسائل الإدراك المعتادة، وانهارت فيه علاقات التراتب

الوظيفي الثلاثي بين المخيلة والذاكرة البصرية والمكان. ويستثمر الناقد هذه الأطروحة بامتياز في تحليله لقصيدة "ديلانا وديرام" من مجموعة بركات: "الكراكي"، لينتهي مخصصاً القراءة بالقول، وكأنما يأتي أخيراً بما يبدأ غيره عادة به، أى بموجهات قوله التى آثر حديدى أن يستنبطها ويشغّلها طوال الوقت، ثم يجلوها أخيراً، فإذا بالقراءة بحسبانه ملزمة بتطوير ذلك المستوى الشاق، بقدر ما هو محرض على توليد جماليات تشكيلية عالية. ولكن القراءة تبدأ من تلك الخطوة الأولى التى ينص الناقد على أن قواعدها أمام أى نص أدبي تظل أشبه بقواعد عزف مقطوعة موسيقية للمرة الأولى: "لا مناص من الالتزام بما تقوله العلامات المدونة على السلالم الموسيقية. وفي النص الأدبي تبدأ هذه العلامة من القراءة (المنتظمة)". وتلك كبرى نقاط الارتكاز لنص ينتهك الذاكرة البصرية المختزنة، ليبدأ القارئ ــ كما يلزمه الناقد ــ بتخيل ما يريده الشاعر أن يتخيله. ولكن، "وما دامت كل الكلمات، ما عدا أسماء العلم، ربما قادرة على صناعة المعنى بالضرورة، فإن ملكات توليد المعنى هي وحدها التي تنشط وتنتبه حين تقف وجهاً لوجه أمام معضلة انقلاب الفضاء الطبيعي إلى فضاء تشكيلي طارئ..". ولعل هذا الاقتراح يصح على شتى انقلابات الإبداع، الشعرى منه وغير الشعرى.

***

ربما أصاب المتن الثالث هنا ما أصاب نقد صبحي حديدى (المتن الثاني) لشعر سليم بركات (المتن الأول). وإذْ يروم التدله الكفاءة ــ فمن دونها يغدو القول لغواً ــ فالمتن الثالث هنا يتعلل بلغة حديدى المتميزة في ثرائها ودقتها، كما يتعلل بنظرته الشمولية المدققة في تجربة سليم بركات وفي المشهد الشعرى الحداثي، وباستبطانه المنهجي للأسطورى والإيقاعي والبنيوى، وبتوشيج التطبيقي بالنظر، واستدارته عن الاستعراض وعن الغموض النقدى.

على نحو آخر، ربما أصاب المتن الثالث هنا ما أصاب نقد سعد الدين كليب (المتن الثاني) للنقد أو للشعر المعاصرين، فكان للجدل (أو التجادلية كما يشاء الناقد) مطرح أكبر. ولعل ذلك يجلو في الحالين، ومع الناقدين، وجهاً من وجوه نقد النقد، إذ جلا وجهين من وجوه النقد الحداثي للشعر الحداثي، فيما لا تزال وجوه كثيرة تنتظر.

الهوامش :

[1] فصلية القصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، العـــدد الأول، خريـــف ١٩٩٩.

[2] انظر: فتنة السرد والنقد: دار الحوار، الطبعة الثانية، اللاذقية ٢٠٠٠، الفصلان الثالث والرابع.

فى نقد الرواية

نقود روايات غسان كنفانى(*)

طوال العقد التالي لاستشهاد غسان كنفاني، بدت رواياته الأوفر حظاً من النقد. ولئن فترت عنها من بعد الشهية النقدية، فقد بات لها اليوم، وبعد أكثر من ربع قرن من استشهاد كاتبها، مدونة نقدية زاخرة، تجتمع فيها المراجعة والدرس والمناهج والتناقضات. ولعلها جراء ذلك تنادى ــ كما الروايات نفسها ــ نقدها، وهو ما سنحاوله هنا لنرى كيف كتب القارئ ــ الناقد نصّه؟ وكيف غدت روايات غسان كنفاني في هذا النصّ؟ وذلك عبر نقود سامي سويدان ويوسف اليوسف وفيصل دراج(1).

أما اختيار هذه النقود دون سواها فقد جاء لأنها توفّر صورة لمسارٍ يمتد من ١٩٧٨ (سويدان) إلى ١٩٨٥ (اليوسف) إلى دراج (١٩٩٢)، وهو المسار الذى يؤشر إلى تطور النقد الأدبي في العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، كما يؤشر إلى تطوّر النقد الخاص بروايات غسان كنفاني، عبْر قراءات اجتماعية ونفسية ودلالية، تتقاطع فيها المناهج وتختلف، كما منطلقات القراءة وآليتها ونتائجها، فضلاً عما نزعمه مقدّماً من جدّيتها وانتسابها إلى النقد الحداثي الذى يعوّل عليه مستقبل النقد، أياً كان القول في حاضره وماضيه القصيرين.

وقد قوّى اختيارنا أيضاً أن سامي سويدان ويوسف اليوسف يصدّران نصّيهما بنقد النقود المتصلة بروايات غسان كنفاني.

أما الأول فقد أضاف التصدير (المقدمة) إبّان نشر دراسته العائدة إلى ١٩٧٨ في كتابه "أبحاث في النص الروائي العربي ــ ١٩٨٦"، لكأنّه تلمّس مبكراً حاجة نقود روايات كنفاني إلى نقدها، وهو ما نجمله بالتالي:

* افتقاد منهجية واضحة.
* وهم المطابقة بين الكاتب وشخصياته، وبين واقعه والواقع الروائي.
* التناقضات والأخطاء والمغالطات.

ومن تجليات ذلك كما يرصدها سويدان توحيد عصام محفوظ للكاتب بشخصية عامر أو عبد العاطي، واعتبار غياب الرمز ميزة لمرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ في روايات كنفاني، ثم عودة عصام محفوظ إلى اعتبار الرمز ميزة جزء من هذه المرحلة هو الأبعد عنها[٢]. كذلك يأخذ سويدان على فضل النقيب لا منهجية نقده، واعتماده الذاتية التي تحاول نقل انفعالاتها المزاجية بلغة غرائبية، وتقويل النص ما لم يقله، فيجعل القبر يلتهم أربعة من "رجال في الشمس" وليس ثلاثة كما هم في الرواية[٣]. ومثل النقيب يبدو الياس خوري إذ يجعل أبا الخيزران في "رجال فى الشمس" يرمي الجثث الثلاثة أمام المزبلة في الكويت، بينما الموقع في الرواية هو عند رأس الطريق المؤدى إلى أكوام القمامة التي تفرغها سيارات البلدية في الكويت[٣]. ومثل النقيب أيضاً يبدو إحسان عباس في اعتماد الذاتية ليخرج بتأويلات تغفل عناصر أساسية في النص، وتكتفي بإطلاقات يعوزها التماسك، وتعليلات تعوزها الموضوعية، واستنتاجات انفعالية[٣].

ويبدو وهم المطابقة العلة الجامعة بين نقود كثيرة. فرضوى عاشور يحفل كتابها بمغالطات وإسقاط غرائبي لافتراضات لا صلة بها بالتقليد، كما يعبر سويدان ممثلاً بقول الناقدة: وأتساءل ما الذى كان يفعله غسان لو أراد أن يكون الولد الثاني لأم سعد بنتاً؟ كيف كان يقدمها[٤]؟. ويمنى العيد تنسب إلى غسان كنفاني سؤال أبي الخيزران: لماذا لم يدقوا الجدران[٥]؟ ومثلها يذهب الياس خورى إلى أن صوت كنفاني هو الذى يتقمّص حنجرة أبي الخيزران[٦].

وتجدر الإشارة أيضاً إلى نقد سويدان لما قدم به يوسف إدريس للمجلد الثاني من الآثار الكاملة لغسان كنفاني، حيث أخذ الناقد على أحكام إدريس والأحكام التي تماثلها إغفالها لموضوعها: المادة الأدبية، واهتمامها بما هو خارج المادة، مذكّرةً بمنهج عريق في النقد، ممعن في التقليدية. ويفنّد سويدان أيضاً قول إدريس إن قصص كنفاني لم تتجاوز الموضوع الواحد: فلسطين، فمن أصل ستين قصة هي مجموع تلك القصص، ثمة ثمان وعشرون ليست فلسطين موضوعها(٧).

قبيل ذلك (١٩٨٥) قدم يوسف اليوسف لكتابة المعنيّ هنا باشتراطه للنقد العظيم أدباً عظيماً، وبتشخيصه ضمور النقد عندنا بسبب من ضمور الأدب. هكذا يبدو لليوسف أن حركة النقد الأدبي في ثقافتنا لا تزال تقصر معظم جهدها على شرح النصوص بدلاً من تحليلها (نبش منطوياتها الكامنة) وانتقادها. ولا يخفى كم في هذا من مجافاة واستعلاء على تطور النقد الأدبي العربي منذ مطلع سبعينيات القرن العشرين، حتى على تاريخ هذا التشخيص.

إن ما يأخذه الناقد من بعد على نقود روايات وقصص غسان كنفاني، في هيئة أسئلة، يبدو في الغالب أوفر إحكاماً مما رأينا لسامي سويدان على الرغم من صوابه في جملته. وأسئلة اليوسف هي:

* لماذا لم تعلن نقود غسان كنفاني أن "أم سعد" ليست رواية، وأن "عائد إلى حيفا" لا تعدو كونها قصة قصيرة؟

* لماذا لم تكتشف النقود أن غسان كنفاني قد وضع حجر الأساس في صرح الأدب التراجيدي في ثقافتنا الناهضة، وذلك حين كتب "رجال في الشمس"؟

* لماذا لم تتعامل النقود في البناء الفني للأعمال الأدبية التي خلّفها غسان كنفاني؟

* لماذا لم تبحث النقود في التقنية المدهشة التي استعملها كنفاني في "ما تبقى لكم"، ولا سيما من حيث العلاقة بين تناسج هذه الرواية وبين مضمونها؟

ويتوج اليوسف أسئلته بما يعدّه السؤال المركزى لنقده هو أعمالَ كنفانى: ما هي النواة المركزية فى البناء النفساني لأبطال غسان؟

لقد سبق لأحمد محمد عطية أن لاحظ أن "أم سعد" مثل "عائد إلى حيفا" ليست غير قصص قصيرة، وذلك منذ عام ١٩٧٢(٨). كما سبق لإبراهيم خليل أن قرأ في "رجال في الشمس" تجسيد الصحراء ـ كرمز ـ لبعد مأساوى، وعدّ خاتمة الرواية تراجيدية، وذهب إلى أن الموت فيها تراجيدى وفاعل(٩).وتنبغي الإشارة في هذا السياق إلى أنّ إبراهيم خليل صدّر قراءته لكلّ رواية من روايات غسان كنفاني بنقده لما سبق إليها من نقود شكرى عياد أو محمد دكروب أو فاروق عبد القادر أو بلال الحسن أو نجيب صالح أو أحمد محمد عطية أو الياس خورى أو محسن الموسوى أو ناهض الريس أو صبرى حافظ أو عبد الرحمن علي أو ف. منصور. ومن إشارات إبراهيم خليل الهامة عزل تلك النقود لروايتي "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم" عن بقية الإنتاج القصصي لغسان كنفاني، كذلك الإشارة إلى افتقاد قراءة إحسان عباس لأعمال كنفاني العمق والتحليل. على أن العجالة التي تسم نقد خليل لهذه النقود، وتكراره من بعد في نقده لأعمال كنفاني للصورة السالفة منذ مطلع السبعينيات في خللها المنهجي ومطابقتها بين المرجع والنص أو بين الكاتب والشخصية الروائية، وضجيجها الثورى... هذا التكرار هو الذى جعلنا نتجاوز هنا قراءة هذا الناقد ومثيلاتها إلى قراءة النقد المختلف الذى قدمه سويدان واليوسف ودراج، كما سنرى.

المستوى النظرى والمنهجى:

يعلن سامي سويدان استخدامه لمنهج علم الاجتماع الأدبي في نقده لرواية "رجال في الشمس". ولا تفوته الإشارة إلى أن هذا المنهج، والمنهج النفسي، يتعاملان خارجياً مع النص. كما يؤكد في مقدمة كتابه "أبحاث في النص الروائي العربي" على أولوية الإفادة من المناهج جميعاً. أما في نقده لقصص كنفاني القصيرة فيتوسّل الدلالية. وكما يتوشح المنهج هنا بالبنيوية يتوشح في نقد "رجال في الشمس" بالدلالية. وهي التي يختارها فيصل دراج منهجاً، من دون أن يعلنها بجلاء، وبتعشيقها مع المنهج الاجتماعي. بينما يتوسّل يوسف اليوسف المنهج النفسي بوحدانية وجهارة.

وكما يستبطن ويعلن فيصل دراج الكثير من الحدود النظرية يفعل يوسف اليوسف، عبر متنيهما النقدى، على النقيض من صنيع سامي سويدان. فلنبدأ مع النظرى المعلن، ولندعْ المستبطنَ إلى حين قراءة المستوى التطبيقي.

أما فيصل دراج فيفرد مقاماً خاصاً للمثقف ــ ومنه الكاتب ــ الذى ترجم أحوال الشعب. وينصّ أن على الكاتب المترجم "أن يعرف تاريخ اللغة الشعبية في معناها الخاص والعام، وأن يعرف تاريخ من حاول قبله إنجاز هذه الترجمة. ينقل هذا التحديد إشكالية الكتابة الوطنية من حقل الأخلاق إلى حقل الإبداع، إذ ليس المطلوب المزج بين لغة تقليدية وتعاطف أخلاقي، إنما المطلوب تحقيق شكل من الكتابة يترجم الحقيقة الشعبية، من حيث هي حقيقة تتميز بالصوت الجماعي، المرونة وتعددية المستويات، والانفتاح المستمر على المستقبل. وبهذا المعنى فإن الكاتب ــ المترجم لا يترجم أحوال الشعب إلا بقدر ما يزعزع معايير الكتابة القائمة على ثنائية: البلاغة والأخلاق"(١٠).

ويميز الناقد بين لغة الكاتب المترجم ولغة الكاتب الرسول الذى يبدأ ببداهة اللغة المختلفة، ويكلم البشر من وراء الحجاب اللغوى، بينما يحاول الكاتب

المترجم ترجمة أحوال البشر كتابة بقدر ما يحاول ترجمة اللغة المسيطرة إلى لغة جديدة. ولأن مقاومة اللغة المسيطرة تحرفه عن هدفه، يكون كاتباً انتقالياً، يفكر بلغة ويكتب بأخرى.

كما يميز الناقد بين مقاومة الأدب وأدب المقاومة الذى يراه لا يستدعي بالضرورة تحويلاً في الشكل واللغة، ولا يفترض منظوراً جديداً في الأدب، إذ يذيب جديد المعطى الاجتماعي ـ الوطني في قديم الصياغة والأسلوب.

وبالمقابل، تنزاح مقاومة الأدب عن الأدب المسيطر لتنجز تحريضاً يطال الوقائع الأدبية والوقائع الاجتماعية المرتبطة بها. ويمضي القول بالناقد إلى الأدب التحريضي، فيرسم هدفه بتغيير الواقع وإقلاق الأشكال الأدبية المسيطرة. ومن هذا الأدب يحدد الناقد القول بالرواية التحريضية، فيراها "تخلق البشر في أحوال معينة تحتمل الذروة والحضيض، ثم تعيد خلقهم بعد انتهاء الاحتمال كي يصوغوا وضعاً إنسانياً جديداً ينقل الأشياء من وضعها الشاذ إلى وضعها السوى"(١١).

ويحدد دراج الرواية الذهنية بتجريدها الأشياء من مواقعها، وبرفضها سيلان الزمن وفرضها مكانه زمناً ذهنياً صارماً. وإضافةً إلى ذلك يقع المرء في متن الناقد على علامات نظرية أخرى للرواية بعامة، منها أن الشكل الروائي لا يتكون موضوعياً إلا إذا انفتحت الرواية على الواقع كما يشكله التاريخ أو كما يتشكل التاريخ فيه، ومنها أن الرواية فعل كتابي ينتج فكرة، ومنها أن الرواية تفصح عن المحسوس وتترك المجرد مضمراً، وتقوم على رسم الفعل الروائي وحجب الأثر. ونشير أخيراً إلى توكيد الناقد على أن موضوعية العمل الأدبي تتكشف في إنتاج معرفة متميزة تلتقي بالمعرفة التاريخية، كذلك توكيده أن التقنية المحايدة لا وجود لها.

وإذ ننتقل إلى يوسف اليوسف نراه ينظّر للرواية الناجحة بمقدار ما تعكس تصورات الأفراد لمجمل معاشهم، ويصوغ قانون الضرورة الذى لا تقوم

الرواية بغيابه: أن تبدأ من نقطة وتتطور ضرورياً وحتمياً لتبلغ نهاية تختلف كلياً عن نقطة البداية، أى أن تسير سيراً أفقياً. ويعدّ اليوسف الشمولية شرطاً أساسياً لكلّ عمل روائي، كما يعدّ شرط الرواية الأصيلة أن تجيب على السؤال الكبير: لماذا حدث ذلك؟ ومن شروط الرواية الأخرى أن تكون سلسلة عضوية من الأحداث، تتطور الشخصيات فيها وبها في آن، وأن تنشر أيضاً الحياة الباطنية للشخصيات، فالصراع مع الذات بحسب الناقد هو ضرورة ماسة لكل رواية عظيمة، والصراع مع الواقع مبدأ أساسي في الرواية القادرة على اجتذاب القارئ. ونشير أخيراً إلى تحديد الناقد للرمز على أنه اختزال واجتزاء لرؤية تدعي التعميم والإطلاق لظاهرة اجتماعية أو تاريخية (مكانية ــ زمانية). والرمز عملية جدلية وإيحاء مكثف نوعاً وكمّاً، وما يحسم أمره هو طريقة استعماله.

ولئن كان اليوسف يكتفي برمي الشيات النظرية السابقة، فالأمر يختلف مع التراجيديا، إذ يبدى ويعيد هنا، فيرى أن النثر المقاوم (الأدب النثرى المقاوم) لم يستطع أن يرقى إلى كتابة التراجيديا لأن الكتّاب يكتبون انبثاقاً من الوعي وبغرض الوعي، ما عدا غسان كنفاني، وهذا ما يذهب فيصل دراج إلى نقيضه.

ويقرر اليوسف أن الكاتب العظيم هو وحده من يرعش، أما الآخرون جميعاً فيفكرون. كما يقرر أن وعي التضاد هو أول وأكبر خطوة نحو الأدب التراجيدى. والتراجيديا هي أنبل صيغة لأنبل كتابة بأية لغة من اللغات البشرية. ولا يجيء النص التراجيدى إلاّ من الرقة الطوطمية في النفس البشرية. وهو ــ النصّ ــ لا يستهدف إلاّ التسامي الروحي، وهو أيضاً تذكية للنفس، لا للذكاء الذهني. ونختم بتقرير الناقد لاستحالة ولادة نصّ أدبي لدينا يستحق الاندراج في البساط العالمي، لأننا نحيا في زمن كفّ عن التوحّم على الماجد والخالد، ولا يطمح في العظمة.

المستوى التطبيقي:

تركزت قراءة النقود المعينة على النحو التالي:

* رواية "رجال في الشمس"، سامي سويدان ويوسف اليوسف.
* القصص القصيرة: سامي سويدان.
* رواية "ما تبقى لكم"، "عائد إلى حيفا"، أم سعد"، "الأعمى والأطرش"، "العاشق"، "برقوق نيسان"، يوسف اليوسف، فيصل درّاج.

وتنطوي قراءة الأخيرين على شيات جمة تتصل بجملة أدب غسان كنفاني، نبتدئ بها، لنرى من بعد قراءة كل من النقّاد الثلاثة للأعمال المفردة، حسبما تقدم.

فيصل دراج:

يبدو نصّ الناقد المعنون بـ "الثقافة / السياسة في ممارسات غسان كنفاني" إبداعاً على الإبداع بامتياز. ويشخص فيه بغسان كنفاني مثقّف التحرر الوطني الحزبي المنضبط والنقدى معاً، والذى قد يأخذ صفة المثقف العضوى، والثورى والملتزم. ويحدد الناقد المدخل الأساسي إلى كتابة غسان كنفاني وشخصيته، بالهوية. وفي قراءة ما بين كتابة غسان والمرجع — الواقع يرى الناقد أنّ الكاتب كان يعيش قريباً من قارئه، ولهذا حاول أن يكتب من وجهة نظر القارئ بعد أن يعقد معه حواراً يسعفه في اكتشاف الأفراد والوقائع.

ويمضي الناقد إلى أن واقع اللجوء كان مصدر ما كتب غسان كنفاني من القصة والمسرحية والرواية والمقال اليومي. ولذا فالمخيلة لا تعرف الاختلاف، وارتعاشة الكتابة ليست حاضرة، لكأن الأجناس الأدبية عند غسان كنفاني ذرائع شكلية تردد قولاً واحداً حده الأول الوطن وحده الآخر المنفى. ولذا أيضاً لا يستعير الكاتب شيئاً من الكتب سوى اللغة، فالأفكار تأتي من

الواقع، واللغة الموروثة تأتي بسطوتها التي لا تقاوم. وهنا نتساءل عن توشيج الكاتب للغة رواياته بالمجازات والاستعارات، وبالعامية على ندرة، كذلك عن استعارته من فوكنر وسواه كما سنرى دراج نفسه يقول.

ويورد دراج لنغوين وانثينغو قوله: "ليس بالإمكان مناقشة لغة الأدب الأفريقي مناقشة مجدية خارج سياق تلك القوى الاجتماعية التي جعلت هذه اللغة قضية تتطلب انتباهنا..". ثم يؤسس دراج على ذلك قوله: "لا يمكن مقاربة غسان كنفاني بشكل جدى بدون الاقتراب من المثقف الفلسطيني الآخر الذى يجعل الكتابة خشبة قفز إلى امتياز اجتماعي ثمنه سقوط المجتمع وتسيّد القناع، أو سقوط الوجه والقناع معاً"(١٢).

فالواقع إذن هو الذى أسس علاقة الكاتب بالقارئ وهو مصدر إبداعه، وطبيعة مخيلته وكتابته، وما جعل شخصياته من بسطاء الناس سوى قلّة من المثقفين تجيء في الغالب مدانة(١٣).

ولعل المقارنة الوجيزة التي أقامها الناقد بين كتابة غسان كنفاني الروائية ونظيرتها لدى جبرا إبراهيم جبرا، تجلو تلك العلامات للأول. فجبرا يقدّم فلسطين (الواقع) كمعمار فني، والفلسطيني (الواقع) كعلاقة فنّية، فتستظهر العلاقات كتابة صقيلة تنسجها المعرفة والحرفة والصنعة، ليرى القارئ الصنعة قبل أن يرى فلسطين، والصنعة مسافة بين القارئ والكاتب، أما كنفاني، حيث تُرى أولوية المقولة المحرضة على القول الأدبي، والتي تطلق العمل الأدبي وتربكه في آن، فيتوزع قلقاً بين أدب المقاومة ومقاومة الأدب ـ لاحظْ ما تقدم عن حدّى القلق هذين.

يصوغ الناقد هذه النظرة ثانية، فيبدو نصّ كنفاني يتحدد بدوره النقدى التحويلي التحريضي. وهذا النص لا يبدأ بتحريض العقل بقدر ما يجعل العاطفة بداية لكلّ تحريض، فيما التحريض العاطفي قد يبدد الأشياء قبل أن يبدأ بالمحافظة عليها، والتحريض لا يستوى إلاّ إذا واكبته المعرفة، ولا يكون

فاعلا إلاّ في سياق محدد، فإن اختلف السياق وانطوى، انقلب دور التحريض إلى النقيض.

أما ذروة ذلك فلعلها في قول الناقد: "لقد رفع غسان الدفاع عن الوطن إلى مقام اللاهوت، بدون أن يأخذ باللاهوت درباً إلى الوطن"(١٤)، وهو القول الذى يتفتق ثانية: "شيء من لاهوت الكلمة يحيط بغسان"(١٥)، ويتفتق ثالثة: "يتكئ غسان على لاهوت الوطن أو على لاهوت الإدارة، ربما، ليرسم سيماء ما يجب أن يأتى"(١٦).

يوسف اليوسف:

تضجّ القراءة هنا بالأحكام المبرمة، سواء ما خصّ منها روايات كنفاني بعامة، أو ما خصّ كل رواية بمفردها.

فالنقد الأدبي المتعامل مع نصوص فلسطينية الموضوع، محكوم عليه بحسب قراءة اليوسف بالعجز عن فهم تلك النصوص وتقييمها جمالياً، ما لم يستطع كشف أبعاد عقدة الذنب فيها.

وغسان كنفاني لا يتعامل مع الجزئيات اليومية الدقيقة، بل يرفع الوضع القائم (الواقع) إلى التجريد. وقدرة أبطال كنفاني على حمل السمات النفسية للواقع الفلسطيني، وللفلسطيني المهزوم، جعلت رواياته أعمالاً فنية جبارة (بعبارة الناقد).

بيد أنّ ما يلي هذا الحكم بسطور هو أنّ الكاتب اغتيل وهو ما زال في المرحلة الأولى من مراحل نضجه، فكيف تسنى له إذن أن يكتب أعمالاً فنية جبارة؟ وكيف يستقيم أن يكون الكاتب قد اغتيل وهو في السادسة والثلاثين، وفي المرحلة الأولى من نضجه، ثم نراه في مقام آخر من قراءة اليوسف قد نضج حقاً وهو في الثلاثين، بدليل امتلاكه لوعي التضاد في مسرحية "القبعة والبني"؟

على أن الأدهى هو هذا التوحيد بين الكاتب وشخصياته والـذى ينـدغم بالتحليل النفسي للكاتب نفسه، وليس للشخصيات فقط. فكنفاني تنهشه عقـدة الذنب نهشاً كما يشخّص الناقد. ووجد أن العار وحسّ الفجيعة يربضان فـي أعماق الكاتب والشخصيات، ومن هنا يسيلان إلى القارئ. وحامد في رواية "ما تبقى لكم" يمثل نقمة الكاتب على سلبيات الحاضر. وإذ يتخيّل حامـد أن أمه تخاطبه: أكان من الضرورى أن ترتطم بالعـالم علـى هـذه الـصورة الفاجعة؟ فالسؤال مبرر، لأن القضية فرديّة تخصّ حامداً نفـسه (!) وربّمـا غسان كنفاني قبله (!!).

ثم تلك هي لغة "الأعمى والأطرش" النابشة للداخل حسب قراءة اليوسـف التي تضيف أن هذه اللغة تكاد تشير إلى أن غسان نفسه يريد أن ينقطع عن الخارج ليبني عالم الداخل.

وكما سبق لرضوى عاشور ولإحسان عباس أن ساقا افتراضات لا صلة لها بالنقد، كما مرّ بنا في نقد سامي سويدان لنقود كتابـات كنفـاني، نـرى يوسف اليوسف أيضاً يسوق الافتراضات، ومنها بصدد "أم سعد" و"عائد إلى حيفا" أنه لو سُمح للناقد أن يتكلّم باسم الكاتب أو أقله باسم صورة الكاتب التي اشتقّها من مؤلّفاته كصورة معنى لا صورة رسم، لزعم أنّ الكاتب ما كـان ليرضى عن تينك الروايتين إلاّ بوصفهما إنتاجاً آنياً لمرحلة تتطلبُ مثل هذا الإنتاج. وفي افتراض آخر للناقد يخصّ "أم سعد" وحدها، يذهب إلى أنه كان بوسع الكاتب أن يتّخذ من أبي سعد بطلاً أساسياً للرواية، يبدأ بـه منتميـاً، وينتهي به مناضلاً، فلو فعل الكاتب ذلك لقـدم رواية تخـضع لانـضباط الضرورة!!

وفي افتراض آخر ــ كمثال أخير ــ يخصّ "العاشق" وحـدها، يحـسب اليوسف أنه لو أتيح للكاتب أن يكمل هذه الرواية لكانـت مفخـرة الروايـة العربية والمأثرة الأساسية لصاحبها، ويذيل ذلك باقتراح مفـصّل للإكمـال والوصول إلى ملحمة عربية تراجيدية.

رجال في الشمس:

تلك كانت شيات عامة مما ساقه دراج واليوسف لجملة أدب غسان كنفاني، فكيف جاءت النقود الخاصة بكل رواية، والمؤسسة كالشيات السابقة على نحو ما رأينا في المستوى والمنهجي، والتي ستنطوى أيضاً على شيات نظرية أخرى؟.

سامي سويدان:

لأن رواية "رجال في الشمس" باكورة كنفاني، ولأن دراسة سامي سويدان لها هي الأبكر في النقود المعنية، فسنبتدئ بها.

وتبدو رمزية الرواية الشاغل الأكبر لهذه الدراسة متابعةً في ذلك انشغال ما سبقها من دراسات لهذه الرواية في قراءة بنيتها الرمزية بعامة، أو في قراءة رموزها المفردة، مما نمثل له بدراسة يمنى العيد لتنامي الوعي والبعد الرمزى[١٧]، أو بتقرير صبرى حافظ صياغة الرواية للقضية في إطار رمزى، عانق فيه الوجه الرمزى للمأساة وجهها الواقعى[١٨]، كذلك نعت فضل النقيب لرمزية الرواية بالابتذال[١٩]، ونعت أمل زين الدين وجوزيف باسيل بالمباشرة والبساطة[٢٠].

يرى سامي سويدان أن غسان كنفاني حاول في هذه الرواية تقديم رواية واقعية بأبعاد رمزية ليعلن إدانته الكاملة للابتعاد عن الأرض (فلسطين). كما حاول الكاتب استعمالاً جدلياً للرمز في التفاعل الجدلي الذى يقيمه بين الرمز والواقع، محدداً ذلك عبر رؤيته التاريخية ــ الاجتماعية، أو بالأحرى عبر موقفه التاريخي الاجتماعي.

ويتقرى سويدان رمزية الرواية في لغتها السردية، حيث يلحظ غلبة الضمير الغائب، مما يراه يعبر عن العجز البنيوى العام الذى يسم المرحلة

الفلسطينية المعنية، وعن غياب الشخصية الوطنية النضالية المستقلة للشعب الفلسطيني، بينما يعبر ضمير المخاطب ــ الأقل وروداً كتعبير عن الذات ــ عن استيعاب الذات من قبل الآخرين...

ولعل هذه الدراسة تضرب مثلا للتمحّل في قراءة الرموز بما خصّت به الأرقام الدالّة على الزمن أو الفصول أو الوقائع، وهو ما استغرق عشرين صفحة[٢١]، مما تضيع معه بعض التماعات هذه القراءة، سواء فيما تقدم، أو في بعض الرموز الفردية، كتشخيص ما يمكن أن يبلغه العجز العام في حده الأقصى "القبر والموت" عبر عنانة أبي الخيزران، أو كتشخيص الوضع العام في "الخزان" العربي المقفل اللاهب على أرض الصحراء العربية.

على العكس من ذلك تأتي قراءة دلالة بعض عناصر تقنية الرواية كاستعادة الشخصيات للماضي التي يراها الناقد أبعد من وسيلة لإضفاء المعاصرة على الرواية، فهي وجه للتمسك بالأصول، والذى يتيح وحده للواقع الفلسطيني الراهن رؤية تاريخية اجتماعية حقيقية تنهض لتحطم الزيف. (الأصول هي الأرض والنزاع).

ومن هذا القبيل دلالة السؤال: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟..) الذى انقفلت ــ انفتحت به الرواية على العجز والخصاء من وجهة أبي الخيزران، مقابل الوجهة الأخرى التي تلفّ السؤال بالملابسات، مما لا يتيح النص استجلاءها، ليبقى السؤال يستدعي الأجوبة التي لا يقدمها النص، بل يدعها لفضاء القراءة. ولا يفوت الناقد بخصوص هذا السؤال الخاتمة ــ الفاتحة الجديدة للرواية، أن يلاحظ على ما في إجابات النقود الأخرى عنه من دلالة على تحديد مواقع أصحابها لمواقفهم من القضية، ولا يستبعد الناقد نفسه من هذه الملاحظة.

تلك هي معالم النقد التطبيقي لهذا الناقد في هذه الرواية. بالأحرى هو ذا استخدامه العملي لمنهج علم الاجتماع الأدبي الذى اختار لقراءته رواية

"رجال في الشمس"، وهي القراءة التي تؤكد مبكراً (١٩٧٨) على الخروج عن مألوف تجليات هذا المنهج في نقدنا، والتي كانت متمركزة حول مضمون المنقود، بينما عمد سويدان إلى العناية التي رأينا بتقنية المنقود، إذ درس رمزيته ودلالته، بل إنه أيضاً وشّى دراسته بالتفاتة علمنفسية حاذقة، إذ أشار إلى رحمية علاقة أبي قيس بالأرض في مطلع "رجال في الشمس"، إلى البعد الجنسي العاطفي في علاقة تلك الشخصية برائحة الأرض. والناقد بذلك كله طور وأغنى تجليات المنهج المختار، على الرغم مما اعتور بعض ذلك كما رأينا[٢٢].

يوسف اليوسف:

في حكم مبرم آخر من أحكام الناقد يرى "رجال في الشمس" أعظم عمل روائي كتب (على الإطلاق) في موضوعة فلسطين، ومن دون أن يحدد ما إذا كان الحكم ينحدُّ بزمن الروايةِ أو بزمن الكاتب أو يمتد إلى حين صدور الحكم، مما يثير التشكك، إذ تدِل بمساهماتها روايات عديدة لإميل حبيبي وسحر خليفة ورشاد أبو شاور من الكتاب الفلسطينيين، فضلاً عن روايات أخرى لكتّاب عرب آخرين. (هل يكفي التمثيل برواية عرس فلسطيني لأديب نحوي؟).

إن غسان كنفاني ــ كما يقرر يوسف اليوسف ــ هو أول كاتب عربي استطاع نقل الكارثة الفلسطينية إلى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنّية. ولقد مرّ بنا في المستوى المنهجي والنظري بعض تلك الشروط التي ينضاف إليها سواها عبر النقد التطبيقي. فجوهر الرواية والأقصوصة لدى غسان كنفاني أنها تخضع التاريخ للمحاكمة، وأنها تدينه كخنوع وعدوان في طرفيه النافي والمنفي. وعلى العكس من فيصل دراج كما سنرى، يخلص يوسف اليوسف إلى أن التراجيدى ذو طبيعة تاريخية في

نظر غسان كنفاني. والألياف المؤسسة للرواية إذن هي طبيعة تاريخية، فأبطال كنفاني يصدرون صدوراً منطقياً عن ضروراتهم التاريخية، وعن الوجود في مباشريته، وواحدهم يملك (غريزة التاريخ)، مما جعل بناء روايات كنفاني ــ ما عدا "ما تبقى لكم" ــ يأتي بعيداً عن التناسخ التجريدى، وجعل الأحداث الدرامية نتاج فعل قوى تتمتع بميزة الحسم التاريخي.

ويركز اليوسف جهده في نقد "رجال في الشمس" على التراجيدى. فالرواية في هذا النقد سبر لمطاوى التراجيدى وإفصاح عنها، والتراجيدى فيها هو لحظة السقوط المدمر ونتاج ضمور الذات. وهو ذو طابع تاريخي، لا يصدر عن نقص وجودى كما في المسرحية اليونانية، ولا عن خلل في الشخصية كما هو الأمر في مسرح شكسبير، بل يصدر عن الأحداث الكبرى في التاريخ.

ويلحظ الناقد أن التراجيدى العربي عبر تراثه هو نتاج تضخم الذات، مما يعني لا عقلانيته، فيما التراجيدى منطقي كمعادلة رياضية. هكذا يحدد الناقد المبدأ التراجيدى في لا عقلانية السقوط، مخالفاً هيجل في تحديده العذاب سبباً لذلك المبدأ، ومخالفاً برادلي في تحديده السبب بطريقة احتمال العذاب. وهذا (القانون) الكبير: الماهية اللاعقلانية للتراجيدى (في الغالب) هو ما يمكن استقراؤه من روايات غسان كنفاني.

كما يلحظ الناقد غياب عنصر الصراع عمداً عن تراجيدية "رجال في الشمس". ولا يعد ذلك نقصاً فنياً. فإذا كان غياب الصراع يجعل الشكل موغلاً في بساطته، ويسطّحه، إلاّ أنّ الشكل في هذه الرواية ظل مؤثّراً لأنه يعبر عن المضمون باقتدار. وغياب الصراع في هذه الرواية إذن هو المعنى والماهية.

على هامش هذا التركيز في تراجيدية "رجال في الشمس" والتراجيدى بعامة، تأتي النتف النقدية الأخرى المتصلة بالرمزى والعلمنفسي والدلالي.

فخلاصة الرمزية في الرواية هي استهجان اللاعقلانية في القضية التالية: لما كان لا بد من القبر، فلماذا نقبل أن نموت جبناء؟ وبالتالي لا يهم أن يكون أبو الخيزران رمزاً للقيادة الفلسطينية، ولا يهم أن يكون موظفو الحدود الكويتية رمزاً للبيروقراطية العربية، ولا أن يكون المهربون البصريون (البصرة) رمزاً للقيادات العربية، ولا أن يكون الهاربون الثلاثة رمزاً للشعب الفلسطيني (المكافئ الروائي). ويعلل الناقد ما يرى من صفات لغة الرواية (نهارية، بسيطة، هينة كالموسيقى الشعبية) بسبب طبيعة الموضوع: شخصيات من واقع يومي مباشر.

وفي دلالة الرواية يقرأ الناقد حكم الإدانة على شعب بأسره، فموت الرجال الثلاثة كان محتوماً ما داموا قد رضوا بالخزان، والإدانة إذن ضرورية. وقد يكون الكاتب أراد إدانة القيادة الفلسطينية آنذاك، ودحض زعمها بقدرتها وحدها على إنقاذ فلسطين.

وفي العلمنفسية التي ستهيمن على قراءة الناقد لروايات غسان كنفاني التالية، تأتي في هذه الرواية نزعة التدمير الذاتي، فيكون الموت أقرب إلى الانتحار نتيجة الشعور بالذنب. وكعادته يوحد الناقد بين الكاتب ومبدعاته فيقول: "وقد نملك حق الزعم بأن غسان كان يختزن في داخله نزعة تدمير الذات"، أما الشاهد فهو قيادة غسان كنفاني لسيارته بسرعة!!

سامي سويدان ـ نقد قصص كنفاني:

قد تكون الوقفة القصيرة التالية مع نقد سامي سويدان لقصص غسان كنفاني، مفيدة، سواء في علاقتها بما رأينا من نقد الناقد لرواية "رجال في الشمس"، أو في تمهيدها للانتقال إلى قراءة فيصل دراج ويوسف اليوسف لباقي روايات غسان كنفاني.

يمايز سويدان بين قصص الكاتب في مرحلتها الأولى (١٩٥٦ ــ ١٩٦٣) ومرحلتها الثانية (١٩٦٥ ــ ١٩٦٩) حيث توحدت فلسطينية القصص بالمعنى المباشر، بينما كانت تتوزع من قبل في مجموعتين: واحدة تتوحد فيها الفلسطينية، والأخرى تنحو نحو الاجتماع والسياسة.

ويرى الناقد أن القصص والروايات معاً، تشكل نصّاً كلياً واحداً هو في خلفيته الدلالية رد على البتر الصهيوني الذى جاءت المقاومة لترد عليه. ويلحظ انفتاح النص دوماً، وبالتالي انفتاح الصراع. كما يلحظ في القصص (الفلسطينية) الأولى صورة عالم ما قبل العدوان ــ الإساءة، عالم الدعة والطمأنينة والطفولة والبراءة، والنزوع إلى عالم مماثل لهذا العالم الأول ــ القديم بعد إزالة العدوان ــ الإساءة. وهذه الملاحظة ستنمو وتذهب بعيداً في قراءة فيصل دراج لرواية "عائد إلى حيفا".

ولعل الأهم في نقد سويدان لقصص كنفاني هو التمحّل في تحليل الرقم ورمزيته كما رأينا بصدد "رجال في الشمس"، كذلك تشخيصه الموقف الأيديولوجي المرتكز إلى التزام بدائي عبر قصص غسان في البداية (١٩٥٨ ــ ١٩٦١!). ولئن تطور موقف الكاتب ــ كما يذهب الناقد ــ وغدا يتوخى أن ترسم القصة أفق الواقع، فموقفه ظل جوهرياً كما كان، وإن غدا خلط الواقع والفن غير ميكانيكي.

ما تبقى لكم - *يوسف اليوسف:*

يقوم نقد يوسف اليوسف لهذه الرواية ولتالياتها من روايات غسان كنفاني على عناصر نقده للرواية السابقة، سوى أن فعل العناصر سيختلف. وكما تسيّدت التراجيديا فيما تقدم سيتسيّد العلمنفسي فيما يلي.

فموضوع "ما تبقى لكم" هو فكرة التخلص من التلوث، وتقوم في الرواية شبهة عقدة حب الأقارب، والتثبيت النفساني على الأخت. وصورة الأب لدى حامد (بطل الرواية) تتوزع بين التلوث (ذكرى الطفولة لرؤية الأب يضاجع

الأم) والمثل الأعلى (استشهاد الأب). والشقيقة مريم هـي حـوار الطهـر والدنس. بل إن (حامد) نموذج لعقدة الذنب والدونية قبل اندفاعه من غزة إلى الصحراء. وهذه العقدة ــ والقلق والنزق ــ جعلـت حامـد علـى تخـوم العصاب. وهو، بتلوث الأخـت وغيـاب الأم الطـاهرة، يعامـل الأرض كمعشوقة.

وإذ يُعنى الناقد بتقنية الرواية تتسيّد العلمنفسية على هذه العناية. فعظمـة الشكل في هذه الرواية، كما يراها الناقد، مدينة بنهوضها للبعد اللاشـعورى الكتيم. والنفساني الأصيل والعميق يرفد الشكل بمادته الغفل وبخيوطه الحيـة النابضة. كذلك ينسج الكاتب الشكل من صور لاشعورية، وجـاء الأبطـال ذكريات ورعشات ومشاعر جوانية ورموزاً نفسانية أكثر مـنهم وقـائع أو كائنات عيانية، مما جعل لغة الرواية لغة رعش تتسلح بالروح الأسطورى.

لقد عدّ اليوسف هذه الرواية "المطهر". وهي إذ تبـدأ بالـدنس وتنتهـي بالنظافة، تمهد السبيل لرواية "أم سعد" التي عدّها (الفردوس)، بينمـا كانـت "رجال في الشمس": (الجحيم).

ولكن (المطهر ــ ما تبقى لكم) تنطوى بحسب الناقد على تـأثر واضـح برواية وليم فوكنر "الصخب والعنف" كما في ساعة كونتن المكسورة وساعة دلسي المرعبة مقابل ساعة حامد المكسورة وساعة مريم المرعبة، وكما في نزعة حب الأقارب. بيد أن الناقد يمايز بين تعامل فوكنر مع الكوني وتعامل غسان كنفاني مع المحلي. كما يحدد (مـنهج) الروايـة بمـنهج اللحظـات المتحاورة والأبطال المتقابلين. وبهذا ــ من التقنية ــ مع مـا سـبق مـن العلمنفسي حكم الناقد بأن الرواية واحدة من أعظم الروايات التي كتبت باللغة العربية، كما أنها أرقى محاولة للكاتب في النمذجة والتنميط.

أما رموز الرواية ودلالتها فلا ينجوان هما أيـضاً مـن تـسيّد المـنهج العلمنفسي. فإجهاض مريم رمز لتخلّصها من التلوث، ورمز لتخلص الشعب الفلسطيني من قذارات السقوط بإشهار السلاح أواسط العقد السادس من القرن

العشرين. وهنا يجيء توحيد الناقد للكاتب بأبطاله، وتشخيص الكاتب كمريض نفسي وكموضوع للتحليل النفسي، فإجهاض مريم هو أيضاً ترجمة لشعور الكاتب بالتقزز من الولادة، لذلك مُنعت الولادة وكان الإجهاض.

وتجهر الفرويدية في هذه القراءة ليغدو المحراث رمزاً للقضيب، مثله مثل أنصال الفولاذ. وسوى ذلك تبدو ساعة الحائط رمزاً للوطن، ويبدو الزمن بطلاً آخر في الرواية. أما الأرض فلا تبدو رمزاً، كما أنها الضمير في قابليته للإفاقة، مقابل حامد: الضمير الفلسطيني في يقظته وتوثبه، وزكريا: الجانب الاسترخائي لهذا الضمير ولحظة الحطة والتقاعس.

لقد علل الناقد عظمة هذه الرواية بتقديمها النماذج العاكسة للواقع بأمانة. ورأى خاتمة الرواية برهاناً على عظمة الكاتب الروائية في فهم الواقع، وحيث بدا حامد والجندى الصهيوني كل منهما ضرورى للآخر، لا يمكن أن يوجد بدونه، فتركهما الكاتب في حال تقابل مشيراً إلى ترك الحل مفتوحاً لذمة التاريخ: لقد تحررت المشيئة الوطنية وبدأ الصراع، أما الحسم فللتاريخ.

لكن هذا التسلّل للتاريخ إلى هذا النقد للرواية ظلّ أقرب إلى التوشية الباهتة لما حكمه من العلمنفسي.

ما تبقى لكم ـ فيصل دراج:

يحظى التراجيدى بالعناية في نقد فيصل دراج لهذه الرواية، مؤثراً مفردة (المأساة). فالرواية بحسبانه مأساة في مأساة كما الحكاية في الحكاية. سوى أن رواية "ما تبقى لكم" لا تحكي مأساة شعب محدد بقدر ما تردد نشيد الإرادة الإنسانية. وتتجلى المأساة في هذه الرواية عبر موت الأب وتيه الأم وسقوط الأخت وموت العمة. فإذا خلقت الرواية حجابها الخارجي وتكشفت كرواية غبطة، أخذت عناصرها مواضع جديدة تخضع لتسلسل منطقي، وبات زمنها خطياً، فيما زمن المأساة مبعثر.

ولا يعدم هذا النقد الشيات النفسية، كما في نظره إلى مـريم طيفـاً لـلأم وملاذاً من وجهة حامد، مما كان يجعله يرفض زواج الأخت، لأنهـا رمـز يربطه بالماضي والمستقبل. إلاّ أن (التاريخي) هو الذى يحكـم نقـد الناقـد ويؤسس قراءته لدلالات الرواية وتقنيتها، كما يوجهها.

فالرواية تبدو للوهلة الأولى في هذا النقد تاريخيـة سياسـية، أو روايـة محرضة. والتاريخ يوجد عند غسان كنفاني في شكل حكايـة. فالحـدث لا يظهر في أسبابه ونتائجه وتوسطات ما بينهما، والسياسة هي التي تـستدعي التاريخ وتفاصيل المكان والزمان.

هذا الغياب إذن للتاريخ عن الرواية ينفى أن تكون رواية سياسية، فتبقـى رواية تحريض. وبمكانها الرخو وزمانها الرخو تغدو رواية التحريض رواية ذهنية عن أحوال القيم وصراعها، فتكتب عن ثنائيات لا حوار بينها: الوطن ـ المنفى، أو الموت ـ الحياة ... ومنطق الثنائية يقصي عن الرواية معنـى الاحتمال، ويجعلها تسير بخط مستقيم.

كذا يصبح الزمان نافلاً كما المكان في مدار القـيم المجـردة. وتتحـول الشخصيات إلى أقنعة تروى حكايات القيم ومسارها، فتضيق الوجوه وتختفي تفاصيل الحكايات اليومية، ويلوذ التاريخ هارباً، لأن القيم المجردة لا تـاريخ لها. ولسوف يعود الناقد إلى بعض ذلك أو كله في قراءته لروايتي "عائد إلى حيفا" و"العاشق".

وحين يتعلّق الأمر بتقنية "ما تبقى لكم" يذهب الناقد إلى أن الكاتب، سواء أخذ بتقنية تيار الوعي أو بمنطق الزمن النفسى، فإنّ ذلك يبرهن على انخلاع الشكل عن المضمون، أو على كتابة مأزومة لم تعثر على شكلها بعد، فالتقنية المستخدمة (تيار الوعي) لا تناسب مضمون الرواية، وبذا تكـون الحداثـة مستعارة، سواء بالاتكاء على فوكنر "الصخب والعنف"، أو علـى بريخـت "دائرة الطباشير القوقازية"، أو على جوركى "الأم". والكاتب إذن حـاول أن

يكون (الكاتب المترجم) من وجهة نظر المضمون، ولم يسع إلى اشتقاق الشكل من وظيفته المفترضة.

إن هذه الرواية في قراءة فيصل دراج مثل رواية "رجال في الشمس" نموذج لصرامة الوازع الأخلاقي، ومرآة للنص التربوى. والوعي الأخلاقي الصارم لا يترك مكاناً للرمادى، ويجعل العلاقات الروائية حجاباً لوجه الروائي وحده، فتغدو لغة الروائي واحدة ومقررة لأن الشخصيات لا تقول إلاّ ما يسمح لها به (تقويل مريم ــ تقويل الصحراء) واللغة تتناظر إذن، والتقنية الروائية تصير حجاباً لا يخفي الخطاب الأخلاقي والقصد السياسي.

إن الرواية فعل كتابي يتيح فكرة، كما تنصّ القاعدة النظرية لهذا النقد الذى ينزع عن "ما تبقى لكم" صفة الرواية بموجب هذه القاعدة، لأنها ــ الرواية ــ فكرة تنتج رواية، أو فكرة تسمح برواية أفكار وحسب. وسواء صحّ هذا أم لا، فالناقد يعضده بالتوكيد على أن التاريخ يحتضن الحاضر والماضي الذى جعل الحاضر على ما هو عليه، أما غسان كنفاني الذى سعى في هذه الرواية إلى كتابة التاريخ الفلسطيني، فهو يضيف المستقبل إلى الماضي والحاضر، ويخلق هذا الزمن الغائب (المستقبل) كما يشاء، مما يغلق الرواية قبل كتابتها، لأن الزمن الغائب ممحاة مطواعة تبدد الملامح الحقيقية للماضي والحاضر معاً (التاريخ المعاش). فهل يعني هذا أن الناقد يلزم بحذف الزمن الثالث ــ البعد الغائب من أية رواية تروم كتابة التاريخ؟ وهل التاريخ في الفن هو عينه التاريخ المعاش؟ هل هي ذلك حقاً علاقة التاريخ في الفن بالتاريخ المعاش؟

عائد إلى حيفا:

منذ قصة "البومة في غرفة بعيدة" عام ١٩٥٩ يبدو الرحيل بنية أساسية في قصص وروايات غسان كنفاني، وبخاصة في "عائد إلى حيفا"، و"ما تبقى

لكم"، حيث تقوم المصادفة والذاكرة والأم والابن كبنى أساسية أخرى لهاتين الروايتين.

وتثير "عائد إلى حيفا" بحق إشكالية تجنّس القصة والرواية، وتداخل وتمايز تخومهما[٢٣]، شأنها شأن "أم سعد". وقد حسم يوسف اليوسف هذه الإشكالية إذ نفى أن تكون أى منهما رواية. وعدّ "عائد إلى حيفا" أقصوصة ممطوطة، تنقصها الشمولية، وتعتمد الحوار أكثر من الحدث، وهو الحوار الذى يستهدف بسط أفكار وعرض حالة داخلية غير معمقة.

وكما في قراءة اليوسف لروايتي "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم"، يتقرى في "عائد إلى حيفا" رمزيتها، فيبدو سعيد رمز الفلسطيني، ودوف (خلدون) رمز الماضي الفلسطيني المهزوم، مقابل خالد رمز المستقبل. كما تتركز قراءة اليوسف في العلمنفسي، فيبدو ماضي الفلسطيني هو عقدته، ودوف سبب العقدة، وخالد سبيل تجاوزها. وبالعبارة الفصيحة لليوسف، فعقدة الرواية هي عقدة الذنب، وهي قلقها المركزى، كما أنها البنية المتزمنة لروايات غسان كنفاني والمحرك الحقيقي والمؤسّس الفعلي. وبعبارة أفصح هي شعور الفلسطيني بقصوره إزاء واقعه التاريخي.

أما بالنسبة لفيصل دراج فـ "عائد إلى حيفا" هي الرواية المستحيلة، لأنها في مستوى أول مأساة عائلة خلقتها المصادفة، وفي مستوى ثان تتكشف كمأساة شعب لها سببية تاريخية، وفي مستوى ثالث تختزل الوقائع والشخصيات والأفعال إلى علاقات أيديولوجية شكلية، أى تختزل التاريخ إلى قوانين مجردة. وهكذا تبدأ بالميلودراما في المستويين الأوليين، ثم تنأى عن الرواية أبعد بنأيها عن التاريخ، وتظل تهوم في ذهنيتها وفكريتها الحاكمتين.

وكما هو الشأن في قراءة الناقد لرواية "ما تبقى لكم" يتركّب في قراءته لرواية "عائد إلى حيفا" التاريخي بالدلالي، سوى أن التاريخي هنا يتسيد، بما يعنيه من قوننة ووعي وواقع.

يحكم النقد بنقض الرواية للتاريخي بمصادفاتها، كعثور نورا زوتـشتاين على الطفل خلدون ونقله إلى الوكالة اليهودية، أو كتبني إيفـرات كوشـن للطفل... ولكن المرء يتساءل: أليس الزحام في الرحيل (قانوناً) لمثل عائلـة سعيد وصفية وطفلهما؟ وكم تستبطن مصادفة فقدانه إذن، ومـصادفة إنقـاذه فتبنيه، من موضوعية؟ أليست المصادفة كما قال الناقد نفسه: تجليات أسباب تاريخية متعددة؟

لقد اقتربت "ائد إلى حيفا" من التاريخ، كما يعترف الناقد لوصفها سـقوط حيفا في عشر صفحات، ثم يسارع إلى أن الرواية تبسّط التاريخ (في حـوار سعيد ودوف)، وتعود إلى اختزالها البدئي والمبدئي والهادف إلـى اختـزال التاريخ بأمثولة أخلاقية. فمحاولة كسر الأمثولة والدفع إلى حدود الرواية عبر الاقتراب من الواقع الفعلي المعاش عام ١٩٤٨ في تلك الصفحات العشر، لا تلبث أن تنكسر بدورها. ذلك أن الفكرة الذهنية التي انطلق منها الكاتب تجعل سعيه متعثراً، لتظلّ العلاقات الروائية المرغوبة مجرد عناصر متفتتة فـوق سطح ذهني ساكن، يفتش عن الرواية حين يبدو أن المأسـاة جماعيـة، وأن المصادفة هي تجليات أسباب تاريخية متعددة. ويفتق الناقد من ذلك أن البنية الذهنية ــ ولنلاحظ: الفكرة الذهنية، البنية الذهنية، وسـيلي بـصدد روايـة العاشق: التركيب الذهني... ــ التي ترى العالم إشارات ورموزاً لا تتوافـق مع رحابة التاريخ. كذلك قوله إن التجريد يجعل الرواية تنتقل مـن مـساحة ذهنية إلى أخرى، كأن الفعل الروائي استنباط للمقولات الأيديولوجية، يبـدأ بالأخلاق والتأمل واللقاء اللاعقلاني، وينتهي بنسق من الأفكـار والعقلانيـة المجردة.

إنها إذن الرواية المستحيلة، كما هو اللقاء المستحيل الذى ترسـمه بـين صاحب الوطن ومن اغتصبه، أى لقاء الفلسطيني مع وعيـه بعـد هزيمتـه الثانية. وهنا نصل إلى (الوعي) في توسّل هذه القراءة للتـاريخي. فرحلـة الزوجين سعيد وصفية ــ عودتهما بعد هزيمة ١٩٦٧ إلى بيتهما القديم فـي

حيفا - هي رحلة الفلسطيني في الوعي. والرواية برمتها هي عن تحــولات الوعي وفق منطق الوعي الذى لا يسمح بكتابة رواية، ومن جديد يحكم النقد: ليست "عائد إلى حيفا" برواية، ولكن لنتابع كما تابع.

يظهر الفلسطيني للناقد في هذه الرواية كــاليهودى: الأول بــرىء قبــل الهزيمة، والثاني برىء قبل الصهيونية (افرات كوشن في وارسو ــ ميريــام في ألمانيا..). والكل إذن برىء قبل الجريمة التي تلوث الكل وتقذف بهم إلى قفص الاتهام.

ويتابع الناقد قراءة الرواية على هذا النحو، فيظهر له فيها عالما الفلسطيني واليهودى كعالمين إنسانيين يتناظران في العذاب والبراءة، وبينها ضباب أثيم عقدته الأصابع الصهيونية. إنهما عالمان ضحيتان والجلاد واحد، فهل يكون هذا هو المهاد الذى أرسى غسان كنفاني ــ إنْ صحّت هذه القراءة ــ ليصل به بعد خمس وعشرين سنة كاتب مثل هاني الراهب إلى أن العربي بعامــة كالصهيوني: مهزومان أمام أمريكا المنتصر الوحيد؟ أم أنه المهاد الذى أرساه غسان كنفاني ووصل به سعد الله ونوس قبل هاني الراهب، فــي مــسرحية "الاغتصاب" إلى ذلك الذى أقام الخطاب القومى العتيق المتجدد ولم يقعده ضد ونوس؟

مشكلة غسان كنفاني من وجهة الناقد أنه يريد أن يوحّد بين الــصهيونية والفاشية، وبين الفلسطيني واليهودى المضطهَد (بالفتح). فالفاشية خروج على الطبيعة الإنسانية، واليهودى ضحية الفاشية الألمانيــة، كمــا أن الفلــسطيني ضحية الفاشية الصهيونية، وهما إذن وضعان مأساويان يتماثلان إلى درجــة التماهي والمساواة الكاملة. أما مشكلة الكاتب ــ بحسب الناقد ــ فهي أنه قــد قدم ذلك كله على مستوى التجريد وبناء الأفكار المجردة، مما جعل الروايــة مقولات لا علاقات، أو خطاباً أيديولوجياً في شكل رواية. لكن مشكلة الكاتب أكبر إن صحّت هذه القراءة، فهي ليست فقط، الإخفاق في كتابة رواية، بــل

في الوعي التاريخي كما سيتوضح أكثر فيما سيلي، بعد أن ندعو إلى أسئلة أخرى لمثل هذه القراءة لمثل هذه الرواية. فهل كان كاتبها يفكر في (حلّ) إلى جانب دعوة حياته وكتابته الروائية إلى العمل الفدائي؟ هل كان ينزل فلسطين من الذاكرة والمخيلة إلى الواقع الجديد والمستقبل الممكن؟ وأين هي إذن كتابته من الكتابة التي ترسم اليوم العودة إلى منطقة السلطة الوطنية، فضلاً عن العودة الشبيهة بعودة سعيد وصفية إلى ما بات (إسرائيل)؟

فلنتابع إلى ذلك الاضطهاد الموروث الذى يقيم جسراً بين المضطهَدين (بالفتح) يصل إلى درجة التخاطر. ولنصغ إلى ميريام تخاطب سعيد وصفية: "أنا آسفة، ولكن ذلك ما حدث. لم أفكر قط بالأمر كما هو الآن". وكأني بأحد يسأل مسرحية "الاغتصاب" عن صدى يترجّع فيها من "عائد إلى حيفا".

لقد خصّ الناقد مشكلة غسان كنفاني بحديث، كما خصّ مشكلة الرواية بحديث أكبر، وسؤال الوعي يوحد الحديثين، فهل يحق لأحد أن يوحّد المشكلتين إذن؟

أما مشكلة الرواية فيحددها النقد بأنها لا ترى الوعي في التاريخ مما نجم عنه إسقاط وعي الحاضر على وعي الماضي، والمقارنة بين وعي صحيح مطلق هو البندقية ووعي قائم زائف، كما هو أمر المنطق الشكلي: وعي زائف ــ وعي صحيح. والرواية تؤكد على قوة الوعي الصحيح المطلق: البندقية، أى وعي القوة الذى يقود إلى أن:

* الاحتلال الصهيوني لفلسطين صحيح من وجهة نظر الوعي المجرد هذا.

* الاحتلال الصهيوني يستند إلى وعي صحيح (وعي القوة) والسالب فيه هو احتلال فلسطين فقط.

* الفلسطيني يستطيع العودة إلى بلاده إذا امتلك الوعي الصحيح الذى للصهيوني، وهذا ما يعبر عنه الناقد بلغة المجاز: الصهيوني المنتصر هو فلسطيني ثائر مقلوب، عيبه أنه في فلسطين.

على هذا النحو جعلت لا تاريخية الوعي في الرواية من الصراع السياسي صراعاً قيمياً أو معرفياً أو أخلاقياً، مما يجعل النصر شأناً نخبوياً يخص العارف والمثقف. كما جعلت لا تاريخيةُ الوعي الروايةَ ترى دور الدولة الصهيونية في إنتاج وإعادة إنتاج الوعي الصهيوني، فالرواية ترى اليهودى في أوشفيتز، ولا ترى قدومه إلى فلسطين كفعل سياسي.

على الرغم مما يصل في هذا النقد بين مشكلة الكاتب ومشكلة الراوية، فهو يحرص على أن يمايز بين وعي الكاتب ووعي الرواية. وإذا كان الأول قد نقض روائية الرواية، فالثاني الذى بات وعي كتابة، لا وعي رواية، ما دامت "عائد إلى حيفا" ليست برواية، هذا الوعي الثاني هو عماء عن الواقع وضلالة تاريخية وإجهاض للفعل السياسي في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي.

بيد أن نفي روائية الرواية يفسح في قراءتها ككتابة (ما) للأيديولوجي المتستر بالوعي التاريخي. وهو يستدعي هذا الأيديولوجي بصراحة في قراءة مثل هذه القراءة، في نقد مثل هذا النقد. ولقد قرأ هذا النقد على حدة بلغته المتميزة أيديولوجية الكاتب (مشكلة الكاتب بعبارته) وأيديولوجية الكتابة (مشكلة الرواية). فالتاريخي في هذا النقد يمكر، فوق طغيانه على الدلالي، بالحداثي، إذ يعنى بالأيديولوجي من دون أن يسميه، فهل هو الحذر من حساسية المسألة برمتها؟ هل هو الحذر من أن يأتي نقد لهذا النقد فيجلو فيه غسان كنفاني كمشرّع للوجود الصهيوني بعامة، أو كرفض أخلاقي للاحتلال الصهيوني لفلسطين، أو كتمييع أو حرف أو إجهاض للفعل السياسي في الصراع الفلسطيني (العربي) الإسرائيلي؟ هل هي صدمة هذا النقد للمقدس السائد في أى تعامل مع كتابة غسان كنفاني؟

مهما يكن، فبالنسبة إلينا، ليس غسان كذلك، لا بوعيه ككاتب، ولا بوعي "عائد إلى حيفا" سواء كانت رواية أم لا، مع التشديد على وداع المقدس ــ أى مقدس كان.

بقية الروايات والمجزوءات:

ينفي يوسف اليوسف أن تكون "أم سعد" رواية لافتقادها "نشر الحياة الباطنية"، و"قانون الضرورة" وسواهما من الشروط التي يحدد للرواية على المستوى النظرى. فـ "أم سعد، كما يراها الناقد: لوحات متفاصلة، تتعامل مع تبدلات الواقع بنهاجية مسطحة خالية من الثراء النفسي ومن كل أشكال نفاذ البصيرة، تبسط حالة ولا تنسج حبكة، وحبكتها مفككة وشخصياتها فقيرة ونسيجها هو الآخر مفكك، إذ يسع المرء أن يحذف منها ما يشاء ويضيف إليها ما يشاء. والطريف هنا أن الناقد يتحدث عنها كرواية على الرغم من نفيه أن تكون رواية، تبدو الأم فيها، بحسب الناقد، هي رمز الأرض، ولا تخبرنا شيئاً عن علل التحولات العميقة في المجتمع الفلسطيني، ولا تعدو أن تكون تقارير سردية وصفية تتصف بالسطحية.

كذلك يمضي النقد في سبيله إلى أن يغدو أهجية، وهو ما بدا منه بدرجة أدنى في قراءته لـ "عائد إلى حيفا"، جرّاء اختلاف الرواية مع الحدّ النظرى للنقد. وبدلاً من أن يسائل النقد هذا الحدّ ويثريه ويونّعه ويطوّره، يتحوّل إلى آيات محكمات ويستدعي سرير بروكست، مرة باسم العلمنفسية ومرة باسم الوعي التاريخي ومرة باسم الشروط الفنية، فيما كان عليه أن يصغي إلى تجريبية غسان كنفاني على تواضعها، وينظر في موقع هذه الرواية أو سواها من التجربة الروائية الحداثية العربية في مطلعها: أواخر ستينيات القرن العشرين ومطلع سبعينياته.

على أن فيصل دراج في التفاتته الوامضة إلى "أم سعد" يرى أن الكاتب يطرح فيها، كما في "الأعمى والأطرش"، منظوراً للثقافة والمعرفة، لا يترك فيه مكاناً واسعاً لمنظور المدارس الرسمية. تُرى ألا ينحسب هذا على "عائد إلى حيفا" أيضاً؟ بل ألا ينحسب ـ بدرجة أدنى كما نرجّح ـ على "ما تبقى لكم" وعلى "رجال في الشمس" بدرجة أعلى، كما نرجح؟

لقد استهل غسان كنفاني "أم سعد" بالقول: "لقد علمتني أم سعد كثيراً، وأكاد أقول إن كل حرف في السطور التالية إنما هو مقتنص من شفتيها اللتين ظلتا فلسطينيتين رغم كل شيء". وإذا كان الادعاء صحيحاً أم كاذباً أم استمالة ذكية ــ أو غبية ــ للقارئ، فبناء ولغة وتخييل "أم سعد"، هما مما يستدعي بإلحاح أسئلة أخرى. ومن الملفت أن النقد يخرج من حدوده ومحاكمته الصارمة للروايات التي أنجزها الكاتب، ولو قليلاً، عندما ينتقل إلى المشروعات ــ المجزوءات كما يسمّيها يوسف اليوسف ــ التي اغتيل الكاتب قبل أن ينجزها.

وأدنى هذا الخروج يأتي مع قراءة اليوسف لـ "العاشق" حيث عقدة الذنب تنهش "قاسم" كالكاتب. ولأن العقدة ناجمة عن جريمة وليس عن شعور بالتقصير كأبطال الروايات السابقة، ولأسباب أخرى أقلها الحماسة، يذكّر "قاسم" الناقدَ براسكولينكوف "الجريمة والعقاب"، وتوم جود "عناقيد الغضب"، وسواهما من أبطال "الحرب والسلام"، و"لمن يقرع الجرس".

وقريب من ذلك تأتي قراءة اليوسف لـ "برقوق نيسان" التي يرى أنه يمكن النظر إليها كقصة قصيرة مكتملة، وليس فقط كجزء من رواية لم تكتمل. ويرى الناقد أيضاً في الهوامش والتعليقات التي وضعها الكاتب ما يكمل نقص المتن ويضفي الواقعية عليه. ولعل جراءة النقد على نفسه، وتوهجه بالتالي، قد جاءا في قراءته لـ "الأعمى والأطرش"، فبدت له أشبه بالكابوس مما فرض تغييراً أسلوبياً جذرياً يستعيد أسلوب "ما تبقى لكم" ويرعش كأسلوب "رجال في الشمس". بيد أن الحماسة ــ على الأقل ــ لا تلبث أن تدفع بالناقد إلى أن يحكم بأنه لم يسبق لغسان كنفاني أن قدم مثل لغة "الأعمى والأطرش" على الإطلاق. ويمضي الحكم إلى أنه يندر أن نقع على قرينة لهذه اللغة في الرواية العربية، لكأن اللغة ليست من الأسلوب في شيء، وبالتالي لكأن الأسلوب لا يستعيد من رواية سابقة، أو لا يرعش شأن أسلوب رواية أخرى. ولِمَ هذا التفرد اللغوي بحسب الناقد؟ لأن اللغة أقرب إلى لغة

الشعر التصويرية أو لغة الاستبار الباطني، فهي تتضرم أشبه بلغة الشعر الرمزى منها بلغة الرواية ــ هل هذه سبّة أم مدحة؟ ــ وهي تصنع الصور الشعرية بمجازاتها، وهي وجدانية أكثر منها وصفية تقريرية كما تفترض الرواية.

أين نذهب إذن بما سبق أو زامن أو ــ على الأخص ــ تلا في الرواية العربية من شعرية اللغة لدى جبرا إبراهيم جبرا أو إدوار الخراط أو أو..؟ وكيف يستقيم ما تقدم مع القول إن الفصول العشرة الأولى من "الأعمى والأطرش" قصيدة لا رواية[٢٤] ولوحات زيتية لبنايات باطنية، ثم القول إن تلك اللغة تصلح لرسم الذات وجوانيتها وليس للسرد أو الحوار، كما لا يمكن الاستمرار فيها طويلاً من دون أن تفقد الرواية صفتها الروائية؟

على نحو آخر تأتي قراءة فيصل دراج لـ "العاشق" بخاصة، وابتداءً مما أخذته عليها بلجوئها إلى تعددية الأصوات فيما هي لا تحتاج إلاّ إلى صوت واحد. ولكن هل من رواية تقوم بصوت واحد؟ وإذا صحّ وصف النقد للغة "العاشق" بأنها متساوية ومتوازنة للشخصيات جميعاً، فأين هي إذن التعددية؟ وكيف يصحّ القول من قبل أو من بعد بشعرية البطل "قاسم" ونثرية العدو (الكابتن والميجر).

لقد لحظ النقد هنا بامتياز محاولة الكاتب في السيرة الشعبية، وخلطه الرواية بالملحمة، وطبيعة البطل الغنائي أو الملحمي المنغلقة في العالم الغنائي. كما لحظ بامتياز مزاوجة هذا العالم الغنائي مع العالم النثرى الذى يتضمن العادى، وانبناء الرواية كعالمين لا متجانسين بسبب من ارتباك الكاتب في بحثه عن أشكال تعبير جديدة، أى في تجريبيته المرتهنة إلى وظيفة محددة للكتابة، قادت إلى أن تحمل اللغةَ الروائية من الشعر بقدر ما حملت من النثر. ولما كان ــ كما يبدو ــ لا مناص من حضورٍ ما لقراءة هذا النقد للروايات السابقة في قراءة هذه الرواية، فقد رأى في حضور زمن

الأجداد في الذاكرة الشعبية ــ روح الأجداد ــ نفياً للتاريخ، ورأى النقدُ الكاتبَ هنا كما في "الأعمى والأطرش" يفكر، والأسلوب في هاتين الروايتين يتراجع خطوة عن أسلوب "ما تبقى لكم"، على النقيض مما رأينا لدى يوسف اليوسف. ويمضي النقد إلى أن التركيب الذهني في "العاشق" يلتقي بما يكبح حركته، فيستوعب اللقاء ذهنياً، ويترك اللقاء أثره في التركيب الذهني ذاته، كما أن الاقتراب الذهني من الواقع أنتج مضموناً يتعايش فيه ظاهرياً الملحمي والروائي، من دون أن يغير البنية الذهنية الشاملة التي تحتضن الطرفين، فظل الروائي أو الواقعي قناعاً لبنية تتجاوزه وتحدد دلالته، أي ظل العمل ذهنياً.

***

هكذا كتب القارئ (الناقد) نصّه (نقده). وبالطبع، لن تتماثل قراءتان للنص الواحد، حتى إن كانتا للقارئ الواحد، وبالأدوات عينها. بيد أن الأمر وصل إلى ما يكاد يضيع روايات غسان كنفاني، جراء تعدد واختلاف القراءات، بقديمها وجديدها. وعلى الرغم من ذلك يفتقد المرء تدقيق نصّ القارئ في الحداثي في نصّ الكاتب. ولا يكفي هنا أن يشار إلى فوكنر أو بريخت.

فروايات غسان كنفاني جزء من المحاولة الروائية العربية في العقد السادس من القرن العشرين للخروج من الإهاب التقليدي السابق، وفي إطار حداثي يقلد الحداثة الروائية الغربية، مما تزامن مع صنيع وليد إخلاصي وهاني الراهب وحليم بركات وإميل حبيبي[٢٥]، وفي هذا تقوم ريادة غسان كنفاني وألمعيته، وخصوصاً في مشروعاته (المجزوءات) التي لم تكتمل، كما في التناص بالمثل الشعبي والشعر الشعبي في "برقوق نيسان"، وكما في الهوامش فيها أيضاً، وكما في تهجين اللغة والعناية بالعامية والعامي، أو محاولة المتتاليات القصصية التي اختطّها إميل حبيبي، وستغدو علامة من

علامات نهج إدوار الخراط في كتابته الروائية، أو الانثيال اللغوى الذى سيغدو علامة من علامات الكتابة الروائية لصنع الله إبراهيم وهاني الراهب وسواهما. ونحسب أيضاً من هذا القبيل محاولة (العاشق) في كتابة رواية تعود إلى العقود المنصرمة، مما شاع نعته بالرواية التاريخية، والتي كانت نماذجها معدودة حتى محاولة غسان كنفاني، كما في ثلاثية نجيب محفوظ، و"العصاة" لصدقي إسماعيل، و"حسن جبل" و"لن تسقط المدينة" لفاروس زرزور...(٢٦).

ولا تغفل هذه الملحوظة عن عبور بعض النقد ببعض نقاطها، لكن السؤال المفتوح هو التدقيق في ذلك كله. ولعل هذا السؤال وسواه مما تطلقه قراءة تالية فتالية لنصّ الكاتب أن يساعد القراءة على تجديد نفسها، وأن يستعيد نص الكاتب مما كاد يضيعه. ولئن بدت الفسحة الموعودة هذه تضيق بأفعل التفضيل التي تؤثرها أحكام يوسف اليوسف، وبأحادية وتسلّط المنهج، فهي تعوّل على ما امتازت به قراءة فيصل دراج من الوضوح والضبط المنهجي، ومن دقة وسلاسة اللغة، ومن حداثة النظرى وتاريخيته، مما هو قائم أيضاً في قراءة سامي سويدان، فبمثل هذا ــ على الأقل ــ ينضج ويغتني اختلاف النقود فيما بينها، واختلافها مع نقدها، كما لعلنا رأينا بعضه هنا، ويكون نص القارئ مثل نصّ الكاتب على موعد متجدد مع المستقبل.

الهوامش:

(*) مساهمة الكاتب في الذكرى الخامسة والعشرين لاستشهاد غسان كنفاني، والتي أقيمت في مكتبة الأسد بدمشق ١٢ / ٧ / ١٩٩٧.

(١) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، بيروت ١٩٨٦، ص ٦١ ــ ١١٩.

- يوسف سامي اليوسف: غسان كنفاني: رعشة المأساة، دار منارات، ط ١، عمّان ١٩٨٥.

- فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، ط ١، دمشق ١٩٩٢، كذلك: الثقافة / الممارسة في ممارسات غسان كنفاني، في: قضايا وشهادات، العدد ٥، دمشق ١٩٩٢.

(٢) عصام محفوظ: دفتر الثقافة العربية، دار الكتاب اللباني، ط ١، بيروت ١٩٧٣.

(٣) الياس خوري، إحسان عباس، فضل النقيب: غسان كنفاني أديباً ومناضلاً، منشورات الاتحاد، ط ١، بيروت ١٩٧٤.

(٤) رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى، دار الآداب، ط ١، بيروت ١٩٧٧.

(٥) يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، ط ١، بيروت ١٩٧٥.

(٦) الياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، ط ١، بيروت ١٩٧٤.

(٧) مجلة الآداب، العدد ٨، بيروت ١٩٧٢.

(٨) مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول، بيروت شتاء ١٩٨٨.

(٩) إبراهيم خليل: في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد، عمّان ١٩٨٤.

(١٠) قضايا وشهادات، مذكور سابقاً، ص ٢٥١.

(١١) دلالات العلاقة الروائية، مذكور سابقاً، ص ١٨٣.

(١٢) قضايا وشهادات، مذكور سابقاً، ص ٢٣٩.

(١٣) مثل قاسم الطيب ابن قرية مجد الكروم الذي يمضي إلى أحضان اليهوديات في حيفا متخلياً عن قريته (عن الرجال والبنادق).

(١٤) قضايا وشهادات، مذكور سابقاً، ص ٢٥٩.

(١٥) دلالات العلاقة الروائية، مذكور، ص ١٧٩.

(١٦) نفسه، ص ١٨٩.

(١٧) ممارسات في النقد الأدبي، مذكور.

(١٨) مجلة الآداب، العدد ٤، بيروت ١٩٤٦.

(١٩) غسان كنفاني أديباً ومناضلاً، مذكور، وفيه أيضاً توكيد إحسان عباس على أن الرواية برمتها ذات بعد رمزي.

(٢٠) في كتابهما: تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، دار الحداثة، ط ١، بيروت ١٩٨٠.

(٢١) أبحاث في النص الروائي العربي، مذكور، ص ٧٨ ــ ٩٨. وقد يكون أقل ذلك قول الناقد إن تصميم بنية الرواية في سبعة فصول يدلل على إصرار الكاتب على رفض بنية الموت السائدة رفضاً واعياً لحقيقة الواقع السائد كموت مرحلي للشعب الفلسطيني.

(٢٢) كما تبتدئ رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" المكتوبة عام ١٩٤٥ بالشمس، كذلك تبتدئ رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس". وقد فوّت الناقد فرصة للمقارنة بين العتبتين. من ناحية أخرى نذكّر بمرجعية الرواية فيما وقع لمحمد البطراوي صاحب الرحلة من البصرة إلى الكويت، والذي حدّث الكاتب عنها أثناء سكنهما في الكويت. وقد اشتغل الكاتب على هذه (المرجعية) في أكثر من قصة كما في: "على الرصيف، أبعد من الحدود، الأفق وراء البوابة، ثلاث أوراق من فلسطين، أرض البرتقال الحزين، ورقة من غزة). وقد أشار إلى ذلك وإلى البطراوي، إبراهيم خليل في كتابه: في القصة والرواية الفلسطينية، مذكور سابقاً.

(٢٣) قد تكون العودة مفيدة إلى معالجتي لهذه الإشكالية في: الرواية السورية، وزارة الثقافة، ط ١، دمشق ١٩٨٢، والذي صدر في طبعة جديدة تحت عنوان حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، ١٩٩٩.

(٢٤) ومحسن الموسوي أيضاً يرى أن غسان كنفاني جعل من روايته قصيدة تنساب بين ضفائر الحزن والموت... انظر: مجلة الآداب، العدد ٣، بيروت ١٩٧٣.

(٢٥) علينا أن نذكّر أن سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي قد جاءت من الأرض المحتلة ابتداعاً في الكتابة الروائية والقصصية، فعدها رجاء النقاش رواية قصيرة في ست لوحات أو قصص، وعدّها محمد دكروب سلسلة أقاصيص، أو حكايات أو قصة طويلة أو رواية... انظر أيضاً الهامش ٢٣.

ولعل بناءها التجريبي والتناصّ فيها مع المثل الشعبي والأغنية الشعبية، كذلك الحكائي فيهـا، لعل ذلك كان حاضرا لغسان كنفاني إبّان زخم كتابته وتجريبيته. وأحسب أن المقارنـة هنـا واعدة، وبخاصة إذا تابعت إلى تجارب تالية في رأسها "متتاليات" إدوار الخراط.
وفيما يتعلّق بـ "عائد إلى حيفا" يجدر بالدرس والمقارنة أيضاً مع "العودة" في السداسية، حيث زيارة أحد عرب الناصرة للقدس في الذكرى الأولى للخامس من حزيران، ومع "عودة جبينة" من السداسية أيضا، حيث عودة فتاة إلى أمها في الأرض المحتلة بعد فراق عـشرين عامـا. ولعله لا زال في الذاكرة ذلك المرجع الحكائي الشفوي إثر هزيمة ١٩٦٧ عمّن نسي ابنه يوم النزوح (١٩٤٨) وعاد بعد (١٩٦٧) فوجد الابن مجندا في جيش الاحتلال.

[٣٦] ومن المبكر في ذلك لفتة أحمد محمد عطية إلى مسايرة الكاتب للتكنيـك الحـديث فـي الرواية العالمية من حيث تداخل الأزمنة والأماكن وتقطيع الحدث وتدفق تيار الوعي والكتابـة دفعة واحدة بلا فواصل ولا فصول، مع تعدد الضمائر والرؤى... انظر: مجلة الآداب، العدد ٣٤، بيروت ١٩٦٩.

نقود موسم الهجرة إلى الشمال[١]

لأسرار مستسرة بقدر ما هي جهيرة، تنضاف كل حين رواية — أو غير رواية من مبدعات الإنسان — إلى حياة البشر، وتغدو علامةً من علامات العيش والثقافة والحضارة والتاريخ، بعبارة أخرى: تخلّد كل حين رواية، وهذا ما أكده ربع القرن المنصرم بالنسبة لرواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"[٢]. لذلك تتوالى قراءاتها ونقودها، ويظل فيها، شأن كل رواية مخلدة، زيادة لمستزيد.

فمن جهة أولى، ارتسم بصدور هذه الرواية مفصل تاريخي بين مرحلتين في وعي الرواية العربية للذات والعالم. وهكذا كانت علامة على انطواء المرحلة التي شهدت هذا اللون من الرواية العربية، بمسائله الفنية والثقافية بعامة، مما قدم توفيق الحكيم ويحيى حقى وشكيب الجابرى وسهيل إدريس وسواهم. ولتنفتح من بعد مرحلة جديدة ومستمرة تزخر بما قدم صنع الله إبراهيم وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم وعبد الرحمن منيف وحميدة نعنع وسميرة المانع وحنا مينة وسواهم[٣]. ومن جهة ثانية، أو أولى، فالترتيب خارجي تماماً هنا، ارتسم بصدور "موسم الهجرة إلى الشمال" مفصل تاريخي بين مرحلتين في اشتغال الرواية العربية على نفسها، فكانت علامة على نهوض الموروث السردى والحكائى الشعبى والشفوى والأسطورى والهامشى والمحلي والحوارى، وعلى تكسير العموّد السردى فى الكتابة الروائية العربية.

وبالطبع، فهذه الموضعة لهذه الرواية، لا تبحث عن مقدس أو صنم. وهي تدرك القيمة الكبرى لما حققته الرواية العربية في وعي الذات والعالم،

وبخاصة في اشتغال هذه الرواية على نفسها، قبل مفصل "موسم الهجرة إلى الشمال" وبعده. ومن ذلك أن أعمالاً عديدة، ومن المفصل التالي بخاصة، قد فتحت من الآفاق ما لم تفتحه رواية الطيب صالح، لكن ذلك لا يقلل من أن تبقى العلامة علامة، والمفصل مفصلاً.

***

قلنا إن قراءات ونقود هذه الرواية ما فتئت تتوالى منذ صدورها. ولذلك وحده، فيما نقدّر، يكون من الضروري أن تُقرأ هذه القراءات أو تُنقد هذه النقود. فكيف إذا انضاف إلى ذلك انطواءِ هذا الأمر على رسوم كبرى في تطور النقد ومنهجته ومثاقفته، وآفاقه القريبة، وأيضاً: كونه من نقد النقد أو قراءة القراءة، مما أخذت بذوره تنتش فيما تتضاعف الحاجة إليه؟

ولكن، إذا كان اختيار دراستنا يقوم هنا، فقد كان لا بد من اختيار آخر يحدد المدونة، فيجنبها غرض الإحاطة، حتى لو كان المقام مواتياً، لأن القدرة محدودة.

هكذا انصب الوكد على ما قدم سامي سويدان ويمنى العيد وصلاح الدين بوجاه في قراءة "موسم الهجرة إلى الشمال" مع إضافات تتصل بجورج طرابيشي ومحمد كامل الخطيب.

أما قراءات سويدان والعيد وبوجاه، فهي ما تُرجى معه قراءة اشتغال نقدنا الحديث ــ والحداثي ــ والإشارة إلى ما وصل إليه بإبداعه واتباعه، بمثاقفته، كذلك إلى ما يومئ إليه في الأفق المنظور للنقد الأدبي العربي.

وأما الإضافات، فهي مما يرجى معه الإشارة إلى أمشاج أخرى تتصل ــ وإنْ بدرجة أدنى أو بدرجة مشتبهة ــ براهن اشتغال نقدنا وأفقه القريب، و /

أو ترسم ملمحاً ما من ملامح تطوره الحثيث والصاخب والملتبس والسريع في غضون ما يقرب من عقدين.

وربما كان أمر القراءة في رأس أو في صميم ذلك الآن، وبخاصة عندما يتصل القول بمساهمات سويدان وبوجاه والعيد ورعيلهم. فإذا كانت سلطة النص قد تعالت مع سيادة البنيوية ــ البنيويات حيناً، فقد أخذت تتعالى سلطة القراءة والقارئ مع تراجع البنيوية ــ البنيويات وتقدم التفكيكية والتلقي، وبالتفاعل مع جديد المثاقفة ووعي الذات والآخر على مستوى النقد وعلى مستوى الإبداع، فضلاً عن سائر المستويات.

ها هنا يبرز ما يتلمسه نقادنا من سبيل فيما بين سلطة النص وسلطة القراءة ــ على سبيل المثال: صبرى حافظ، عبد الله الغذامي، فاضل تامر، سعيد يقطين ... ــ كما يتعمق ويخصب الاشتغال النقدى على النصوص وعلى الذات الناقدة، وهو ما سنلقى إشارات إليه في المساهمات المعنية لسويدان وبوجاه والعيد، وليظل السؤال: كيف نقرأ، مقلقاً ومبدعاً، وليس ترجيعاً لبارت أو تودوروف أو سواهما.

سامي سويدان:

يخص سامي سويدان رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بفصلين من كتابه "أبحاث في النص الروائى"[٤]، الأول بعنوان "من دلالات المعنى فى موسم الهجرة إلى الشمال"، والثاني بعنوان "الوصف في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح: أوضاعه وعلاقاته، وظائفه ودلالاته".

ويعلل الناقد ذلك بإيمانه بإمكانية تعدد المقاربات التحليلية للنص الواحد. وفي مقدمة كتابه، ثم في مقدمة الفصل الأول الذى خصّ به رواية الطيب صالح، يلح الناقد على الموجهات التالية:

* على مقاربة النص العربي أن تكون هجينة بالمعنى الجدلي الإيجابي لا المبتذل.

* البنيوية هي النسيج الخلفي للتحليل الذى اعتمد علم الدلالة.

ويؤكد الناقد سعيه إلى دراسة مستوى التنظيم المعنوى للرواية، وتلمّس الشعرية القائمة في انتظام بنية المعنى. ويعلل اعتماد علم الدلالة برفضه التعليق اللامنهجي على النصوص، وبإمكانية اختزال المنهجية الدلالية إلى بساطة لا تمسّ جوهرها، مما يلائم ما يتوخاه من موضوعية وفعالية.

ويتابع الناقد تبيان موجهات شغله تحت عنوان فرعي هو "المعطيات الأولى لبنية المعنى العامة"، حيث يبدو التوزيع الأولي للمعنى أبسط عناصر المنهج الدلالي، ويعتمد التناظر الأساسي للمضمون مما ييسّر اكتناه قاعدة انبناء المضمون، كما يضمن الحؤول دون التأويلات الخاطئة واضطرابات التحليل.

يشغل هذه المهاد النظرى حيزاً كبيراً في دراسة صغيرة. وهو ما سيتكرر في دراسته الأخرى، كما يسم فصول كتابه جميعاً، فيما جاءت مقدمة هذا الكتاب بالغة الإيجاز (والإحكام). ولئن كان الناقد يبدو كالعهد به في سائر شغله النقدى، مهموماً بالوضوح المنهجي والنظرى وبالحدود النظرية والمنهجية، فقد يرافق ذلك إفاضة وتكراراً، واستعراضاً أحياناً، على الرغم من الضرورة التي يفي بها، وكأنما ينبغي على السؤال المقلق، في حالتنا النقدية بخاصة، أن يطلع كل مرة، فيكون على الناقد أن يبدى ويعيد في محدداته النظرية والمنهجية.

على أية حال يُتبع الناقد هذا الشطر من دراسته بخطط التوزيع الأولى للمعنى في الرواية المعنية، ويتبعه برسوم توزيعات أخرى تقوم على الثنائيات التي ـ بحسبه ـ ينير كل منها النص الروائي بأكمله برؤية خاصة. ويتساءل المرء على الرغم من وجاهة صنيع الناقد واحترازه، عن القسرية

التي تلتبس بهذا الصنيع، وبخاصة حيث نقرأ بصدد مخطط التوزيع الأولى: "ليس لنا إلاّ أن نضع هذه الشخصية أو تلك الوظيفة ضمن هذا التوزيع الأولي الأساسي، لندرك الدلالات المعنوية الأولى في هذا المعطى التناظرى الواضح" (ص ١٢٣).

في الفقرة التالية المعنونة بـ "بنية النص الكبرى ودلالاتها الأولى"، ينتقل الناقد إلى صلب دراسته، فيشخص للرواية بنية مفتوحة، غير ناجزة، تعلن نوعاً من المخاض العسير نحو ولادة جديدة ووعي جديد وحياة جديدة لا تتم إلاّ بالموت (الانتحار أو القتل). وهنا تبرز تجربة مصطفى سعيد وتجربة الراوى، ويقرأ الناقد الدلالات، فيظهر في التجربة الأولى الموت مناسبة جديدة للحياة بعد فترة من الحمل والإرهاص، ويقول: "الثقافة الجديدة هي محاولة التوفيق بين العلم المكتسب في الخارج (الثقافة وأوروبا) والحاجات الإنسانية الأصيلة في الداخل (الطبيعة والسودان) ... (ص ١٢٦).

أما في تجربة الراوى فترتسم معاناة الانتقال (مخاض التحول والولادة) من الخضوع لمعطيات المحيط الإنسانية (الطبيعة) إلى مواجهتها عقلانياً (الثقافة). بذلك تبدو دلالة البنية الكبرى سعياً حثيثاً لحل إشكالية القطيعة بين الثقافة والطبيعة و / أو الشمال والجنوب و / أو أيضاً: الموت والحياة.

وفي مقارنة تجربتيّ مصطفى سعيد والراوى ترقى الولادة الثانية على الأولى، لأنها تنطلق مما حققت هذه. ولكن لا يجوز اعتبارها الولادة الأخيرة أو الوعي الأمثل أو الحياة النهائية، وإلا كانت جموداً نهائياً وموتاً آخر. ولأنها نتيجة الولادة الأولى، فإنها مهاد لولادة تالية.

وهنا يأتي دور القارئ في الفقرة الأخيرة من الدراسة، وعنوانها: "النص والقارئ"، فيرى الناقد في النهاية المفتوحة للرواية دعوة للقارئ إلى المتابعة، إذ يحمّل الراوى ـ الذى حمل بدوره من مصطفى سعيد حمله ـ القارئ مهمة متابعة المرحلة الثالثة. ويقرأ الناقد في صراخ الراوى بالنجدة في ختام

النص إشارة إلى الدور الحيوى الذى يمكن للآخر ــ القارئ أن يلعبه في استكمال هذه الدورات الحياتية من الولادة والوعي.

***

أما دراسة سويدان الثانية لــ "موسم الهجرة إلى الشمال" فيستغرق مهادها النظرى والمنهجي توطئة وتمهيداً. وتعرض الأولى تطور استخدام الوصف من التراث إلى أمس قريب. فيما يختص التمهيد بالوصف والسرد في العمل القصصي والروائي، ولكن بدءاً من القرآن والمعاجم، ليصل إلى أن الوصف في الكتابة القصصية الحديثة "مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذى ينتمي إليه، وكذلك أوصاف ونصوص أخرى، وتتفاعل في عملية تداخل نصيّ inter textualite فني وثقافي مركب لتأدية معنى" (ص ١٣٤).

ويذكر الناقد أن مغامرة اللغة القصصية أعطت للوصف بعداً جديداً. ويسوق أسئلة الاشتغال بالوصف: عن هوية الواصف، زاوية الرؤية، المدى الفاصل بين الواصف وموضوعه، زمن الوصف، موقع عملية الوصف في السياق القصصي، قيمتها النوعية الكمية والتواترية، علاقتها الحميمة مع عملية إخراج الخطاب القصصي المركبة.

وفي مقدمة تلك التوطئة والتمهيد يحدد الناقد أخيراً هدف الدراسة بتبيان أهمية الوصف والدور الذى يلعبه في التعبير القصصي وفي شعرية الخطاب السردى.

بمقارنة هدف الدراسة مع ما رأينا في التوطئة والتمهيد، تبدو هاتان المقدمتان فضفاضتين ــ على الأقل ــ على الهدف. ولكن إذا ما تابعنا في الدراسة ترجمة الهدف من جهة، واستطرادات الغطاء النظرى والمنهجي المبثوثة في مطالع فقرات الدراسة، فستبدو بجلاء ضرورة التوطئة والتمهيد

والمقدمة التي تعنونت بـ "الوصف واللاوصف في موسم الهجرة إلى الشمال". كما سيبدو أن هدف الدراسة، ليس كما تحدد في مطلع المقدمة (الثالثة)، بل هو دراسة أشمل للرواية، تتوكأ على دراسة الوصف.

ما الذى يعتبر بدقة في القصة أو الرواية وصفاً، وما الذى لا يعتبر كذلك؟ هل تعدّ وصفاً المعلومات عن الشخصيات، أو تأملاتها ومشاعرها..؟

هذا مثال من الأسئلة التي تتصدر فقرة قادمة ـ ومتأخرة ـ تتعنون بـ "الوصف في موسم الهجرة إلى الشمال".

يعتمد الناقد على مفهومين لحلّ إشكاليات الأسئلة السابقة، أحدهما واسع والآخر ضيّق، يحتفظ فقط برسم المزايا والحالة النفسية ويستبعد المشاعر. أما الحل فيرسمه في جداول وصفية تتدرج فيها موضوعات الوصف (كمنطلق لأى بحث جدى للوصف القصصي). ولئن برزت هنا مشكلة التصنيف، فلحلها يكون اللجوء إلى حركة السرد ذاتها.

تلك هي طريقة البحث التي يراها الناقد (مثلى) لمقاربة الوصف في الرواية. غير أنه قبل أن يصل إليها، وقبل أن يتساءل من أجل الوصول إليها عن الطريقة التي تبين الفاعلية الخاصة بالوصف في شعرية القصّ، قبل ذلك سيكون قد شرع بالخوض في موضوع الدراسة: الوصف في موسم الهجرة ـ وارتباطاً بذلك: اللاّوصف، وذلك في المقدمة (الثالثة).

وفي خوضه هذا يميّز الناقد بين الوصف الصريح والوصف المستحيل، كما يسمّي اللاوصف، ويشرع بقراءة دلالات هذا وذاك.

ففي الوصف الصريح للشخصيات، أو للمشاهد الطبيعية والمصنوعة، أو للأحداث الواقعية والتخييلية، يرى أن وصف الأخيرة كما جاء في الرواية يطرح علاقة الوصف بالسرد، ويلتقي الطيب صالح ها هنا مع الاستعمال القرآني لـ (الوصف)، أى: الكذب.

أما في الوصف الصريح للشخصيات فيقرأ الناقد أن شخصية مصطفى سعيد ذات موضوع، لأن الراوى يقوم بوصفها، ويستعيد وصف الآخرين لها. فيما تبدو شخصية الراوى ذاتاً فقط، لأنْ مصطفى سعيد لا يهتم بوصفها، وحين يفعل يتميز فعله بخاصية التخيل والاختلاق.

على الرغم من ألمعية الدلالة التي قرأها الناقد في طبيعة الوصف الصريح هنا ــ للشخصيات ــ إلاّ أن المرء يتساءل عن ذلك التميز الذى خصّ به الفعل الوصفي للراوى، فهل الفعل الوصفي لمصطفى سعيد خلو من خاصية التخيل والاختلاق؟ وهل الاختلاق مرادف للتخييل أم الكذب أم أن له مدلولاً آخر لم نتمكن من جلائه هنا؟

قبل أن ينتقل الناقد إلى الوصف المستحيل يتوقف عند توقيت الوصف، إنْ على مستوى الحكاية أم على مستوى السرد. ويميز من جديد بين وصف يطرح مسألة التعرف والتحقق، وبين وصف يسعى للإثارة والرغبة "وكأنّ هناك تطوراً، ترسم الرواية عبر أحد مستويات الوصف خطه العام، يمضي من الرغبة نحو التجربة لينتهي في المعرفة" (ص ١٣٧).

إثر ذلك ينتقل الناقد إلى الوصف المستحيل الذى تصنعه صعوبات الوصف، وبسرعة يقرأ دلالة ذلك في قوله: المشكلة التي يطرحها الوصف (أو اللاوصف)، وبالتالي السرد على هذا المستوى، هي مشكلة العلاقات الإنسانية من خلال العلاقات بين الشخصيات.

هكذا تطرح صعوبات الوصف التي يواجهها الراوى أزمةَ علاقته وتمزّقه العرفاني بالذات وبالآخر. وهكذا يمثّل عجز محجوب عن الوصف عجزه عن استيعاب تطور الصلة بالغرب كما وصلت إليه. كما يمثّل عجز "آن همند" الوصفي عجزها في علاقتها بالشرقي السوداني. ولئن لم يكن لمحجوب وهمند من مخرج روائي، فقد حمل الراوى ــ إضافة إلى حمله ــ عنهما حملهما، وأحاله إلى القارئ معترفاً بعجزه عن الوصف.

من هنا فصاعداً يتصاعد إلحاح قراءة الدلالات على الناقد، ففي خطوة تالية تعنونت بـ "البناء الوصفي: شخصيّات ومشاهد"، يجدول وصف الشخصيات الأربعين. وعلى الرغم من احترازه على الوثوق بدلالة الكم الظاهر للوصف، فإنه يقرأ أهمّية بعض الشخصيات فيما كان لها من كثافة وصفية.

لا يحظى وصف المشاهد باهتمام كبيرٍ من الناقد، قياساً إلى الشخصيات، لذلك يحيلنا إلى هوامشه الحبلى بالومضات ها هنا. وسيكون علينا أن ننتظر فقرة تالية بعنوان "الوصف والسرد ـ الموصوف والراوى"، حيث يدرس العلاقة المتميزة للوصف بالسرد على مستوى المشهد، ويلاحظ ميل السرد نحو الوصف بقوة لدى مصطفى سعيد، وميل الوصف نحو السرد لدى سواه. ويخلص الناقد هنا إلى أن بؤر السرد المركزية تتجمع في مشاهد وصفية ليغدو نظام معنى السرد قائماً على نظام وصفي على مستوى الدال، كما يكون النظام الوصفي قائماً على نظام المعنى. ويقرأ من محاور الوصف ومحاور الشخصيات وعلاقاتها هذه الدلالات:

* لأن مصطفى سعيد يصف ويوصف، ونصيبه أكبر، فهو شخصية أساسية، وتجربته ناضجة ومكتملة.

* ولأن الراوى يصف أكثر مما يوصف، ويتقدم كواصف، كذات ـ وليس كمصطفى سعيد: ذات وموضوع، واصف وموصوف ـ فتجربته غير ناضجة أو مكتملة.

*ولأن الشخصيتين تتبادلان الوصف فهما متماثلتان ومختلفتان، ومتكاملتان. والراوى إذن يكمل ما بدأه الأول. أما كيف يكمل، وهو ذو التجربة غير الناضجة أو المكتملة، أو كيف يجرى القول عن إكمال تجربة مصطفى سعيد، وهي التى وصفت للتو باكتمالها ونضجها النهائى، أما هذا، فليس غير واحد من أثر الإلحاح على الجدولة وغواية الدلالة، مما آل النص

إليه في الجدولة. وربما كان الأدق أن يقال بمتابعة الراوى لتجربة مصطفى سعيد، انسجاماً مع سياق النص النقدى.

من دلالات الوصف الأخرى التي يقرأ الناقد في الرواية ما يخص مصطفى سعيد عبر بطاقته الوصفية، وما يخص الجماد اللاإنساني.

فتفرُّد مصطفى سعيد دلالة على تفوقه على الآخرين، وتناقضه دلالة على الصراع معهم، أما وصف غرفته اللندنية الذى يشغل أكبر فصول الرواية فهو مما يعزز التفرد كما يرسل سهمه إلى المفارقة الصارخة بين الداخل والخارج، بينما يرسل سهم وصف غرفة مصطفى سعيد في القرية إلى التناقض مع محيطها الريفي، وإلى الانتماء الخاص المتفرد والحميم، الانتماء للموت اللندني الموقوف حتى الغرق.

لقد ركزت الدراسة همها في شأن الوصف، داخل الرواية وخارجها (نظرياً)، وربما طغى التركيز الخارجي مراراً، حيث أفاد الناقد كما يعلن من مساهمات هامون خاصة. واتسم هذا الجهد بالتنوع والكثافة، ولم تفته الدقة والألمعية غالباً. بيد أنه لا مندوحة من أن نلاحظ التأرجح في الممارسة النقدية بين السرد والوصف، وبما يتجاوز أحياناً التحديدات النظرية والمنهجية المعلنة لهما. ولقد أخذ ذلك يتنامى مع تصاعد إلحاح قراءة الدلالات، حتى غدت هذه الدراسة أقربَ إلى سابقتها في شطرها الأخير. ولعل ذلك ما جعل الدراسة تفسح لفقرة خاصة بالوصف والسرد، وفيها يلحظ أن علاقة مصطفى سعيد بجين مورس، يصورها الأول كعلاقة بين شهريار رقيق وشهرزاد متسولة، ويقول الناقد: "وكأنه يضمنها ذلك البعد الرمزى المستمد من تراث القصص، حيث يلعب السرد دوراً في مواجهة السلطة، ولا يكون الكذب بالتالي وسيلة للنجاة، وإنما أيضاً للاستيلاء على هذه السلطة أو الاستحواذ على القائمين عليها" (ص ١٥٦).

وفي خطوة أسبق تلحظ الدراسة أنه في هذه الرواية لا بد من استناد الوصف على السرد. كما أن دراسة علاقة شخصية بسواها تكشف عن شبكة دلالية ينتظم فيها الوصف والسرد على مستوى أكثر اقتراباً وصلة بالبنية العامة للنص الروائي، بينما تؤدى دراسة وصف شخصية واحدة إلى تكوين بؤرة دلالية على وصفها. وكأنما أدرك الناقد ما آلت إليه الدراسة، فقال أخيراً: "هكذا يكون الوصف مدخلاً ومجالاً رحيبين وغنيين ليس لدراسة الشخصيات والأمكنة (...) وليس لدراسة شبكة النص الروائى (...) بل أيضاً لدراسة ولمعرفة وضع اجتماع تاريخي أو إناسي نفساني.." (ص ١٦٤ ــ ١٦٥).

إضافة إلى هذه المسافة بين النظرى والمنهجي اللذين ارتضت الدراسة لنفسها، وبين ما قدمت، من المهم أن يشار إلى ما فاتها أن تتوقف عنده، مكتفية بالماحة، أو ملوية تماماً عنه، ومن ذلك التناص مع أوصاف نصوص أخرى، حيث الإشارة فقط إلى الكذب ــ الوصف ما بين مصطفى سعيد والاستخدام القرآني.

ترى أليس من التعلق النصي الأسلوبي ما ذكر في الوصف المستحيل من العبارات التي تعلن العجز عن الوصف؟ وما دور الوصف في نقل الشخصية / النكرة الروائية إلى حالة المعرفة؟ وكيف بدت زاوية ــ زوايا ــ التبئير؟ وماذا بين زاوية المؤلف الثابتة ــ سواء في الوصف الخارجي أم الداخلي ــ والزوايا المتعددة وما يترتب عليها من وصف وإضافة بالتناوب وبالتزامن؟ ماذا عن ألفاظ التغريب في الرؤية الداخلية للموصوف؟

تلك أسئلة أُغْفِلَتْ أو عُبِرَ ببعضها عبوراً هيناً، على الرغم من إلحاحها على دراسة كهذه، تمثّل في النهاية خطوة أرقى فيما وصل إليه نقدنا، ونقد "موسم الهجرة إلى الشمال" على الأخص.

يمنى العيد:

خصت يمنى العيد رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بدراستين أيضاً، ولكن ضمن كتابين منفصلين. الأولى هي: "بنية الموقعين في موسم الهجرة إلى الشمال"، والثانية هي: "زمن السرد الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"(٥).

من مقدمتي الكتابين اللذين ضما هاتين الدراستين تتبلور النظرية والمنهجية لاشتغال العيد النقدى في الاتجاه الماركسي المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة أو على البنية، والذى يشكل في حرصه على كشف المستوى الأيديولوجي في النص استمراراً للتيار البنيوى التكويني في خطوطه العريضة، واستناداً إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية التي يتميز عليها الأدب، لا لينعزل، بل ليستقل، وليبقى في استقلاليته قولاً لما هو حاضر فيه(٦).

وينضاف إلى ذلك إلحاح العيد على القراءة، فتذهب إلى أن النقد أساساً قراءة، والقراءة نقد ينتج معرفة بالنص، مما يمكن الناقد من حضوره الفاعل في النتاج الثقافي للمجتمع. كما أن الدلالة تتغير بتغير موقع القراء، ولا قارئ بلا موقع، ولا نقد بلا موقع، ولا موقع إلا في الاجتماعي(٧).

نحن إذن أمام أرضية وتوجه ماركسي منفتح على الشغل النقدى الحديث والحداثي. وتتلامح فيه عبر ما أوجزنا ونقلنا، وبصورة أصرح وأكبر في سياق الدراستين والكتابين بعامة، مساهمات بارت وتودوروف وباختين وسواهم من الأسماء التي صنَّمت نقدنا وألهمته وخضته وجدّدت اشتغاله، معاً.

وباختصار يمكن أن نبلور ناظم دراستيّ الناقدة المعنيتين في السردى والدلالي، فيكف تجلّى ذلك، وعمّ، وإلى أين وصل؟.

في "زمن السرد الروائي.." تشخّص الناقدة قضية الرواية، قضيّة مصطفى سعيد والراوى، على أنها تملك الوطن. وكما ستميّز في الدراسة الأخرى بين موقعين للشخصيتين، تميّز هنا بين زمنين، الأول زمن القصّ، وهو زمن التملّك، والثاني زمن الوقائع، زمن اهتزاز التملّك وزمن الصراع.

وترى الناقدة أن تملّكُ مصطفى سعيد للوطن في زمن القص هو التميز، وهو الآتي، فيما تملّك الراوى في الزمن نفسه هو التكرار والتماثل بالماضي. وينسحب ذلك على الآخرين في الوطن (ذوو الراوى) باستثناء محجوب الواقف بين مصطفى سعيد والراوى.

تملّكُ الوطن هو إذن قضية الرواية، ودلالتها الكبرى، حيث تتشابك فيها البنى الأخرى والدلالات الأخرى. ويلحظ هنا توكيد الناقدة على أن ما يهمها في دراستها هو الفكرة، لا الفاعل الروائي، ويتصل بذلك الإلحاح على النمذجة والترميز. ونقرأ مثلاً: "ما يهمنا هنا هو هذا النوع من التملّك وليس الشخصيات بحد ذاتها، لذلك سيتركز كلامنا على الراوى كنموذج لهذا التملك"(٨). فالراوى نموذج من الوعي يتملّك زمنه كزمن ماضوى. ومصطفى سعيد نموذج، وميلاد مصطفى سعيد رمز لولادة الكسر في تاريخ السودان. بل إن مصطفى سعيد هو رمز السودان بعد هذا الكسر. وهو وعي تتكشف له مستويات العلاقة التي يقيمها الغرب مع الشرق. أما محجوب فنموذج للرجل العملي. ولا يفوت الناقدة أن تعلل واحدة على الأقل من هذه النمذجات، ولو في هامش، كتعليل نمذجة الراوى بالتقائه في هوية زمنه وشخصيات عدة في الرواية، هم أهل البلد.

وهكذا يبدو أن النقد سار من تشخيص البنية والقضية المركزية أو المحور الأساسي (تملّك الوطن) إلى تشخيص النماذج والرموز إلى قراءة جماع التشخيص، ورسم الدلالات. وهذه السيرورة، على ضبطها المنهجي واشتغالها الدقيق والحثيث، والذى لم يخل من التكرار، تشي بإلحاح جذر

سابق من جذور الممارسة النقدية بالاتجاه الماركسي، وإنْ تكن الصلة المعمقة مع المناهج الأخرى في السرديات قد حكمت هذا الجذر.

يبقى أن نشير فيما يتعلق بهذه الدراسة "زمن السرد الروائي..." إلى نقطتين، تأتي أولاهما فيما يتفرع إليه المحور الأساس من محاور ثانوية، ويعنينا منها هنا الصراع على مستوى الثقافة بين الغرب والشرق باللبوس الجنسي. فالناقدة ترى أن المعادلة بين الحضارى والجنسي، القوى والضعيف، هي محور ثانوى للتملّك، لأنها معادلة غير سليمة، وإقامتها محصورة في زمن الوقائع الروائية (الماضي). وفي مجادلتها لجورج طرابيشي ترى أن محور الجنس، مما اعتمد، يلغي المستويات الزمنية للسرد، ويجعل الصراع صراع مثقف محكوم بعقدة الدونية. أما هي، فعلى الرغم من أنها ترى الجنس دلالة فريدة ونافرة وهامة في الرواية، يؤكدها التكرار، وتكشف طابعاً لشخصية الإنسان الشرقي السوداني، على الرغم من ذلك، يظل الجنس في نظر الناقدة محوراً ثانويا لتملّك الوطن.

أما النقطة الثانية الباقية فتتصل بالتناص مع التراث السردى في الرواية، والذى اكتفت الناقدة بلفتة إليه في هامش، حيث تحدثت عن تعدد القصص والرواة في الرواية، وإيماءة ذلك إلى "ألف ليلة وليلة".

هنا يتساءل المرء عما إذا لم تكن هذه اللفتة، لو اشتغلت عليها الناقدة، قمينة بتطوير القول في إنتاج دلالات تملّك الوطن، وفي قراءة هذه الدلالات، وإن في محور ثانوى كالجنس. فهل كان تشخيصها للزمن في الحكايات الشعبية هو السبب؟.

بخصوص هذا الزمن ذهبت الناقدة إلى أن الحواجز تبقى قائمة وواضحة، بيّنة في القصص وبيّنة في الوقائع، في الحكايات الشعبية، حيث يظل الراوى الذى يحكي في زمن القصّ / الحاضر ناقلاً لما حدث في الماضي.

فالرواة الشعبيون للشفاهي وللمدوّن يحرصون على عدم المداخلة بين الزمنين. وعلى الرغم من أن الناقدة تستدرك فترى أن غالب أولاء الرواة مجرد نقلة أوفياء، تستنتج أن انتقاء لعبة فنية مستهدفة هنا يتأسس في هذا الوضع. ولكن هذا لا يبدو صحيحاً في الحكايات الشعبية المدوّنة، وفي رأسها "ألف ليلة وليلة" نفسها، كما لا يبدو صحيحاً نفي اللعبة الفنية المستهدفة، وهذا كله على أية حال يفتق الجدال، وليس مقامه ها هنا.

***

في الدراسة الأخرى "بنية الموقعين..." تبدو جلية العناية الأكبر ـ بالقياس إلى ما تقدم ـ باشتغال السرد عبر دراسة البنية، ونمو الفعل الروائي، وتعدد المواقع وتناقضها، وحوار الأصوات... وصولاً إلى قراءة الدلالات، وهي الغرض الأكبر كما يبدو لهذه الدراسة ولسابقتها. وعلى الرغم من أن هذه الدراسة لم تعرض للزمن السردى، اكتفاءً بما جاء في سابقتها. إلا أن الدلالات تكاد تكون هي هي. فيكف ـ إنْ صح هذا الادعاء ـ تأتّى لدراسة الزمن السردى وحده أن تخرج بما خرجت به دراسة البنية والمواقع والأصوات والشخصيات..؟ ألأن للزمن السردى في هذه الرواية من الأهمية ما يجعله كذلك؟ ولئن صح هذا الاحتمال فلِمَ أُغفِلَ؟ ولئن صح أيضاً فلِمَ قراءة الدلالات في الدراسة الثانية؟. أما إذا لم يكن الزمن السردى بهذه الأهمية ـ وهذا غير ما يبدو لدى الناقدة مؤكداً ـ فهل اتُخذَ تعلّةً لقراءة الدلالات جميعها أو أغلبها وأهمها، كما ظهر الوصف عند سامي سويدان قبل قليل؟.

تصف الناقدة في هذه الدراسة بنية الرواية بالتميز بنمط نهوض القول فيها من موقعي الراوى (غير المسمّى، وهو شخصية روائية) والشخصية (مصطفى سعيد، وهو راوية أيضاً). وتذهب الناقدة إلى أن في هذا النمط

المقلق ما يحير القارئ ويصعب عليه، وهو من اعتاد نمط الانسجام. كما تبدو الرواية، بهذا النمط من البنية، منفتحة على قراءة لا تقيم حدوداً بين داخل وخارج. فما فيها من حوار هو أيضاً حوار القراءة. كأن القراءة، والقول كله للناقدة، قراءة فيها، أو كأن الرواية رواية في القراءة.

لقد وصلنا مباشرة ما بين بداية ونهاية الدراسة، ما بين البنية والقراءة — الدلالة، حيث تتابع الناقدة أن سؤال النص — الرواية هو كسؤال القراءة: نقدى، وهذا لا يعني التماهي بينهما، بل يعني نهوض العلاقة بين القراءة كموقعين. والموقعان إذن في الكتابة (المكتوب / المقروء أو النص — الرواية). وبين هذين الموقعين للراوى ولمصطفى سعيد ينمو الفعل الروائي صراعاً. أما حد الاختلاف التناقضي بينهما فهو العلاقة بالوطن. وتقرأ الناقدة دلالة هذا التناقض على هذا النحو:

* علاقة الراوى بوطنه هي علاقة انتماء لزمن ماضوى يتكرر.
* علاقة مصطفى سعيد بوطنه هي علاقة انتماء بزمن يتحول ويولد مختلفاً.
* "لا حضور لعلاقة الراوى بالغرب على مستوى القول، في حين تبدو علاقته بوطنه استمرار وتماثل، أو قل إن علاقة الراوى بالغرب تقتصر على رمز (الشهادة) مفرغ من قيمته الثقافية الحقيقية والتي هي قيمة إنتاجية، فاعلة ومحولة. كأن هذا الواقع الثقافي هو الذى حدد علاقة الراوى بوطنه كعلاقة يستمر بها زمنه ومتماثلاً بذاته"(٩).
* مقابل ذلك تشغل علاقة مصطفى سعيد بالغرب حيزاً ملحوظاً في السرد الروائي وعلى مستوى القول فيه. وتغييبه لماضيه هو نهوض لعلاقته بوطنه من موقع جديد، من موقع التغيير، موقع الرائي.
* أما أصوات الشخصيات الأخرى فتتحرك فيما بين الموقعين السابقين، وحوار الأصوات هو حوار الموقعين.

إذن العلاقة بالوطن، أو التملك للوطن، وما بين زمن وزمن، هو هو في الدراستين. لذلك نكرر التساؤلات التي طلعت بها هذه الفقرة، ونضيف بما يخص حوار الأصوات، أنه يجافي النصّ، وأنه محكوم بقراءة الاستقطاب بين موقعين وشخصيتين وزمنين. فبين ود الريِّس – مثلاً – وبين الراوى مسافة، وهما من زمن واحد، هو، حسب الناقدة: الزمن الماضوى. كذلك بين حسنة وبين مصطفى سعيد مسافة. والحق أنه إنْ لم يكن كذلك، فلن يكون النصّ غير بوق لأبواق الشخصيات التي هي بوق لأحد الموقعين، كما يجزم قول الناقدة بأن حوار الأصوات هو حوار الموقعين. لكن الأصوات في "موسم الهجرة إلى الشمال" هي في حوارية حقاً. وليس الميزان هو أن يكون الصوت دائم الحضور، أو دائم الجهر، أو جهيراً البتة. وهنا نلمع من جديد إلى تعريف الشخصية / النكرة في الرواية الصغيرة الحجم، والتي عاشت فيها وماتت أربعون شخصية، وهو ما لم تعره الناقدة التفاتة، شأن سامي سويدان من قبل. بينما يبدو لي هذا الاشتغال على التعريف والتنكير في الشخصية الروائية وبالتالي الاشتغال على حوارية الأصوات، وما يتأتى جراء ذلك من تعددية اللغات، كل ذلك قد كانت له جلواته في الرواية المعنية، كما كان في تطور الرواية العربية اللاحق، بذرة لم تلبث أن أنتشت أيما انتاش. وحسبي أن أذكّر هنا بخماسية عبد الرحمن منيف(١٠).

صلاح الدين بوجاه:

تشكل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" جزءاً من المدونة التي اشتغل عليها صلاح الدين بوجاه في كتابيه: "الشيء بين الوظيفة والرمز"، و"الشيء بين الجوهر والعرض". وللكتابان عنوان واحد، وهو "في الواقعية الروائية)، فهما إذن جزءان لكتاب. والفارق الأول بين دراسة بوجاه ودراستي العيد وسويدان لرواية "موسم الهجرة..." أنها لا تفرد لها فصلاً مستقلاً أو أكثر، بل

تتناول أجزاء المدونة معاً، بينما أفرد سويدان والعيد لكل جزء من مدونتيهما فصله المستقل. وفي مدونة بوجاه رواية أخرى هي "جولة بين حانات البحر المتوسط" لعلي الدوعاجي، تتقاطع مع "موسم الهجرة..." في اشتغالها على وعي الذات ووعي الآخر، أو فيما كانت تسميته الرائجة: شرق وغرب.

لن يكون من اليسير إذن أن ننتزع من كتابي بوجاه ما يخص رواية "موسم الهجرة...". وقد ينال صنيعنا جراء ذلك بعض العسف أو الخلل، وهو ما سنسعى لتلافيه، فالوكد هو الوفاء بغرض هذه الدراسة، وفي صلب ذلك الوفاء بغرض ما تتصل به أو يتصل بها.

ونبدأ بالمسألة الأولى من الكتاب الأول "الشيء بين الوظيفة والرمز"[١٢] وهي المسماة بفلسفة التأثيث، حيث يتعمّق البحث ويدق في الشيء: وصفاً واستكناهاً. ونقرأ هنا، وفي المسائل الأخرى ـ الكتابان مبنيان على مسائل ـ التي أوقفتْ على الشيء أو اتصلتْ به، نقرأ اشتغالاً آخر على آلية الوصف ونظامه ووظائفه ودلالاته وصلته بالسرد، يتقاطع في قليل ويتميز في كثير، عما رأينا من ذلك لدى سامي سويدان، وبأقل لدى يمنى العيد.

كذلك نرى وصف الغرف والمرايا والجسد، وفي الرموز المتكونة جراء اشتغال الوصف، وقد يكون مهماً لتبيّن ذلك أن نقفز إلى مسائل أخرى بحثت في "الشيء بين الكاتب والراوي"، أو في "الوظيفة بين الشيء والإنسان"، أو في مسألة أخرى تعنونت بـ "غابة علاقات: فيض وظائف"، وحيث يتقرى الناقد الصلة بين الأشياء ـ الفواعل وبين الذات القيّمة على أمر السرد، لكشف جوهر الوظيفة المناطة بهذا النوع من الفواعل من خلال التعرف على نظم عرضها والتعامل معها.

وفي هذا السياق والنوع من القراءة يبرز للناقد قانون التناظر في الرواية المقروءة "فلا يكاد يوجد فاعل شيئيّ واحد يأبق من إمكان الجمع بينه وبين

فاعل آخر ضمن وحدة ذات طرفين متناقضين. بل لعل التناقض ينبجس من الشيء في حد ذاته عبر مفارقات كثيراً ما يلجأ إليها الراوى للإيحاء بالإشكال والغموض ولتيسير الاندفاع بحركة القصّ إلى الأمام"(١٣).

يضرب بوجاه ها هنا مثالاً بالعمامة والبرنيطة، العقل والمدية، غرفة الجد وغرفتا مصطفى سعيد في لندن والقرية... ويعتبر هذه الأزواج المتناظرة فواعل هامة ذات تأثير في تتالي الوحدات السردية، قد يفوق تأثير البطل المحورى ذاته. وبالعودة إلى المسألة المعنونة بـ "فلسفة التأثيث" تغدو غرفة الجد شرقاً في الشرق، والغرفة اللندنية شرقاً في الغرب، وغرفة مصطفى سعيد في القرية غرباً في الشرق، وفيما تكون غرفة الجدّ رمز المكان والزمان الشرقيين، تكون الأخيرة رمزاً لباطن مصطفى سعيد.

وحين يصل الأمر إلى الجسد تبرز لهذه القراءة حاسة البصر ويبرز الامتلاك. فحاسة البصر هي النافذة الرئيسية شبه الوحيدة لانفتاح الذات على جسد الآخر قصد امتلاكه. فهل الرؤية امتلاك؟.
يركب الناقد من ذلك أن الوصف تسجيل لامتلاك، أو امتلاك لغوى (ثان) لامتلاك بصرى (أول). وبالإحالة على المتلقي تكون مهمة هذا امتلاكاً من الدرجة الثالثة: امتلاك لامتلاك لامتلاك.

هكذا تتأسس الدلالات في هذا النمط من القراءة: في الوصف، ومنه إلى رموز ووظائف، وفي ومن النص والمرجع ـ أو كما يسمي: لعبة المرايا ـ ومن أجل ذلك وفيه تكون العناية حيث يقتضي المقام بالمتلقي، بالحلف السردى بين الباث والمستقبل، بالفخ السردى الذى ينصبه الأول للثاني، ويتقبله الثاني. ومن ذلك ما رأى الناقد في بُعْد الإثارة الذى يخدم الحلف السردى ويقيم القصّ على الإمتاع.

من أجل ذلك وفيه أيضاً عنيتْ هذه القراءة بالأسطورى في "موسم الهجرة إلى الشمال". وذهب الناقد إلى أن الطيب صالح تبنّى الموقف الذى يرى الأسطورة تنبجس من اقتران الواقع بالخيال، أو يراها بناء ينبع من الواقع ويلتصق به ويمازجه. وقد خصّ بوجاه الأسطورة بفصل خاص ـ مسألة بعينها في نهاية الكتاب الثاني، حيث بدت الأشياء الأسطورية أوثاناً من نوع خاص، شأنها شأن الأشياء ـ (الأوثان). وتبدو الأسطورة الحاضر الغائب في المسائل التي بحثت في العناصر، وفي الفردوس والجحيم، وفي العرى والكساء، وفي توثين الجسد والشيء، مما أوقف عليه الناقد كتابه الثاني. وبخلاصة ذلك شخّص الناقد انتماء الرواية المعنية إلى الواقعية الجديدة التي تعتمد على المزج بين الأسطورة والواقع، في الوقت الذى رأى فيه هذه الرواية أيضاً بحثاً في اللغة باللغة. ونضيف، ولو بعجالة، كتابة الطيب صالح الروائية برمّتها هي كذلك.

والآن: من هو مصطفى سعيد أو جين مورس أو الجد بعد هذا؟ كيف جاءت في الرواية معادلة شرق وغرب؟

بالنمذجة والترميز اللذين رأينا إلحاحهما في القراءات الأخرى، يبدو مصطفى سعيد هنا أنموذج العربي الذى يحمل الكثير من سمات الراوى ومن سمات الطيب صالح ذاته، ويأبى البتّ في هذه القضية. وهكذا فالأمر أكبر، بل هو غير ما بدا عليه في القراءات السابقة، فيما بين مصطفى سعيد والراوى. فهذان بحسب بوجاه هما: الوجه والمرآة، الصوت والصدى، شخصية واحدة، ووظيفة روائية وأحلاماً. كما أن ميل الراوى إلى حسنة بنت محمود وقد ترملت هو ميل إلى مصطفى سعيد نفسه. ويبدو أنه لا يقلل من هذه الوحدة أن يكون الراوى مفتوناً بالأشياء المحلية، ومصطفى سعيد مفتوناً

بأوثان غربية. وبعد هذا يقرأ الناقد بتوكيد يحسد عليه ــ أم على العكــس ــ ما بين الشخصية الروائية والكاتب نفسه.

أما الجد فيعدّه الناقد إحالة على إيجابيــات حــضارة بمختلــف تجلياتهــا الإبداعية والأخلاقية والاجتماعيــة، وبقــدراتها علــى المواصــلة والبقــاء والمواجهة، عبر الانسجام الكلي مع الكون، حتى لكأنها نغمة من دقات قلــب الكون نفسه. إنها ثقافة حاولت أن تفك رموز معادلة الخام والمــصنوع دون التضحية بأى من طرفيها، بل بالإبقاء عليهما معاً ضــمن تركيبيــة تأليفيــة واحدة.

ويتصل بذلك في المسألة المعنونة بــ "البدائية والحضارة" فــي الكتــاب الثاني، أن تصل القراءة إلى نسبية هذين المفهومين، وبطلان نظرية الحضارة الأرقى، كما بدا للناقد من خلال علاقة مصطفى سعيد بالإنجليزيات. وهــذا وجه آخر لمروحة من الخلاف بين هذه القراءة وسواها.

من بين الإنجليزيات، كانت هذه القراءة قد توقفت قبل ذلــك عنــد جــين مورس كرمز لقمة اللذة المائية الباردة المنعشة بالنسبة إلى فتى جنوبي ملتهب أعزل. إننا أمام الأنثى ــ الماء، أو الأنثى الأوروبية ــ الثلج، فــي قــراءة للعناصر تبتدئ بالألم كوجه آخر للمتعة، ونقرأ: "إننــا حيــال حلــم متعــدد الأقطاب، فالذات تسعى إلى استعادة لذة المشهد الصحراوى باعتباره رمــزاً كيانياً عربياً قديماً يمثل (رحم الأم) الحضارة الصحراوية الحارة الجارفة. بيد أنه يسعى في اللحظة ذاتها إلى (ماء) المناخات الــشمالية البــاردة. فالنــار العربية القديمة، و(الماء) الأوروبي المعاصر يجتمعان عبــر لعبــة اللفــظ والمعنى والصورة ليصبحا رمزاً لقمة المتعة لدى هذا العربي الأفريقي الأبق

من حاضره الأعمق فيصبح القديم زمنياً والبعيد مكانياً رمزاً للشيء ذاته رغم الاختلاف الجوهرى الذى يجعل من أحدهما نقيضاً مباشراً للثاني"[١٤].

من ثنائية جين مورس ـ مصطفى سعيد هذه، تقودنا قراءة بوجاه إلى الثنائيات الأخرى: الفردوس والجحيم، الطهارة والدنس، الكشف والسر، الغاب والمدينة، الطبيعة والثقافة، وقد مرت ثنائية الخام والمصنوع والبدائية والحضارة.

ففي الحيز العربي الأفريقي ـ أشد المناطق العربية اهتماماً بثنائية الفردوس والجحيم ـ يبدو الأس النقيض المباشر للأوربيين الشماليين. والذات هي في حيز الطهارة، أما الآخر ففي حيز النجاسة. وفيما يكون الكشف ـ أم السبر ـ في المرآة الكبرى في غرفة مصطفى سعيد في القرية، يكون العكس في غرفته اللندنية، وتكون المرايا الكبيرة والصغيرة. أما ما يغوى أهل الشمال في الجنوب، ما يغوى المدينة في الغاب، والثقافة في الطبيعة، فهو ذلك التناغم المطلق بين منجزات البشر وخامات الكون. وتصل قراءة بوجاه هنا إلى أن الراوى ـ هذه المرة لم يقل الكاتب ـ قد تمكن بصوتيه (مصطفى سعيد والراوى) من استغلال التقنيات للنجاح في مزج الثقافي والطبيعي، والمزج بين الثقافتين الجنوبية والغربية، بمختلف مستويات كل منهما. وهذا ما يعمق الخلاف مع القراءات الأخرى، مما أشرنا إليه بصدد نسبية مفهوم البدائية والحضارة، وبطلان مفهوم الحضارة الأرقى.

أما الثنائيات الأخرى والأخيرة، والمتصلة بالجسد والوثن، أو الشيء والوثن، فهي ما يكمل ويعمق سائر ما تقدم، وليس في الفقرة السابقة وحدها.

هكذا نرى مصطفى سعيد يشيّئ كل شيء: جسده، وأمه، ومن عرف من النساء، مركّزاً بدقة على أدنى الأعضاء ـ الأشياء الحبلى بالدلالات الجنسية. وهكذا يجعل أجساد الرواية حكايات أجساد. ومنه أن الفضاء الدلالي القائم

بين تمام العرى وتمام الكساء، شاسع، والجسد يتأرجح بين الشيئية والألوهية، شأنه شأن أية سلعة.

لقد تبدت الرواية في هذه القراءة الفريدة والمتألقة مثقلة بإيحاءات توثينية، بسبب القيمة الوظيفية التي اكتسبتها هذه الإيحاءات خلال النص، إذ أنيطتْ بها ملامح عجائبية تبلغ حد الأسطورة. وكالوثن، يبدو اللاّوثن أيضاً، أو الموثّن عكسياً ــ أي ما لا يحمل شحنة توثينية، أو الخالي من كل أنواع القداسة ــ حقلاً دلالياً يحتوى على الدرجة الصفر من القداسة.

الخاتمة:

من الاشتغال النقدى الهائل الذى حظيت به هذه الرواية منذ صدورها، ومما يمثل في هذا الاشتغال ما نحسبه أكبر منهجة واتساقاً، اخترنا أن نضفر في هذه الخاتمة إلى المساهمات الحديثة السابقة، مساهمتي جورج طرابيشي ومحمد كامل الخطيب. ولعل هذا الاختيار يقربنا من الغرض الذى ذكرنا في المقدمة لهذه الدراسة، وفي مقدمة هذا الكتاب، وهو أن ترسم قراءة القراءات مساراً لتطور الشغل النقدى خلال ما يقرب من العقدين(١٥).

فإذا كانت مساهمات سويدان والعيد وبوجاه ترسم اللحظة الأحدث، بمعنى تاريخ ظهورها، وبما قدمتْ من اشتغال على البنيوية والبنيوية التكوينية والدلالية وسواها، فإنّ مساهمتي طرابيشي والخطيب ترسمان لحظة أخرى، لحظة أبكر بمعنى تاريخ ظهورهما، ولحظة مستمرة وحديثة أيضاً بما قدمتا من اشتغال على العلمنفسية وعلى الماركسية، حيث كانت هاتان القراءتان لحظة حداثية في مسار النقد، كثيراً ما اتسمت بالصخب والفجاجة والغلو، لكنها وفّرت في الآن نفسه ما وفرت من خروج على الشرنقة التقليدية

الإنشائية أو الشارحة.. وكشفت في النقد وفي النقود سبلاً، وهيأت بتجلياتها الأفضل سبلاً للنقلة (أو النقلات) الحاسمة التالية. وفي هذه النقلة (أو النقلات) صار للعلمنفسية والماركسية ظهورات أخرى، مرت بنا بعض ملامحها هنا، وبخاصة في مساهمة العيد وبوجاه.

***

أما المساهمة الأولى، وهي لجورج طرابيشي، فقد سعت إلى أن تقوم في قراءة "موسم الهجرة إلى الشمال" على تجنيس العلاقات الحضارية، حيث تشتغل ــ حسب الناقد ــ مفاهيم الرجولة والأنوثة، والأيديولوجيا الأبوية الحنبلية، وتأنيث العالم مقابل أن يكون الإنسان المبدأ المذكر، والمثاقفة كعامل حاسم في إلباس العلاقات الحضارية رداء جنسياً[١٦].

يرفض طرابيشي اعتماد النص أو النقد لهاته المفاهيم إلا حين تكون العلاقة بين الرجل والمرأة صحية. كما ينقد الفرويدية في التصعيد، وعلم النفس التحليلي في مناظرته السادية والمازوخية بالمبدأ المؤنث. لكنه، على الرغم من هذا الرفض، جاءت قراءته قراءة علمنفسية فرويدية في الغالب، ومتمركسة، أي: قراءة فرويدية ماركسية. ولم تلتفت هذه القراءة على الرغم من إسهابها في التفاصيل إلى القوام الفني للمقروء إلاّ إلماماً. ومن ذلك نذكر بالخصوص ما عدّه الناقد مقدرة للطيب صالح (بلا حدود) على تشكيل الرموز ودرزها في بنية واقعية، وبحيث كان نقده ــ كما وصفه الناقد بنفسه ــ ترجمة فورية لهذه الرموز. ولكن أيّة ترجمة؟

في مثل هذه القراءة لا يعود مصطفى سعيد شخصية روائية. وقصة الحياة التي ترويها الرواية لنا ليست إذن قصة مصطفى سعيد كفرد، بل كرمز. والراوى هو جيل الهجرة الثاني، جيل الاتزان والاعتدال والتفكير الهادئ في استعباد الإنسان الأسود. إنه ابن الاستقلال الأكبر ثقة بالنفس والأكثر اطمئناناً

للمستقبل. أما بنت مجذوب فهي رمز الأمة القديمة الرافضة لليقظة، وود الريس رمز إلى ذلك الشطر الرجعي من الأمة - الند المذكر لبنت مجذوب - وحسنة بنت محمود رمز الأمة بعد عودة الجيل المغترب الأول..

هذه الترجمة الفورية حقاً تماهي بين البطل والمؤلف حيناً، ولا ترى في الرواية العربية الحضارية غير أدب اعترافات وتجربة ذاتية، كما لا ترى في العالم الآن حضارة سوى الحضارة الغربية. ولغة هذه الترجمة تتسم بالتحريضية والسخونة وبالاستطرادات السيكولوجية خاصة. ولقد مرت بنا منافحة يمنى العيد لها، ويمكن بسهولة أن يرى المرء ما تتقاطع فيه وما لا، مع القراءات التي سبقت، كذلك مع القراءة التالية لمحمد كامل الخطيب.

***

شأن جورج طرابيشي، يفرد محمد كامل الخطيب في مقدمة مساهمته المهاد النظرى[١٧] وتكون رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من مدوّنة كبيرة.

في هذا المهاد النظرى تبدو الحضارة الأوروبية كخلاصة لما سبقها، وكفاتحة لوعي الذات، كما تبدو غلبة العامل الخارجي على العامل الداخلي في تطور الذات. والمغامرة المعقدة للقاء الشرق بالغرب هي قصة الزواج / الاغتصاب بين حضارة عجوز، وأخرى في أوج اندفاعها[١٨].

بعد عشر سنوات سوف يلح الناقد في المهاد النظرى على محاولة كشف ارتباط الجمالي بالواقعي، والعكس، مع التوكيد على استقلالية الجمالي النسبية. كما سيتحرز من التساؤل عن إفقار العوالم الروائية بالبحث فيها عن فكرة مسبقة، وسيتساءل الناقد: ما الخلاصة المعممة للنص الروائي؟ ما الرؤية الفكرية، ما الموقف من العالم؟ كما سيحدد المستوى الروائي الفني

بمستوى المفهوم عن العالم والإنسان، بمستوى القيم الإنسانية انطلاقاً من وضع اجتماعي مشخص ومحدد، أما القول المضمر العام للرواية فليس سوى دلالتها الكلية.

هكذا يسمّي مصطفى سعيد بإسماعيل آخر، كبطل رواية يحيى حقي "قنديل أم هاشم". وهذان الإسماعيلان ينتميان إلى النصف الأول من هذا القرن، إلى الجيل الثاني من أجيال الهجرة والرحلة غرباً. أما الراوى فهو الجيل الثالث.

لقد وصل الحلم الأوروبي لدى مصطفى سعيد في هذه القراءة إلى ذروة اكتماله ورفضه. هذا هو رفض البائس القانع. وبموته تموت وتنطوى مرحلة اجتماعية كاملة في الزمن العربي المتجه غرباً، ولكن لتبدأ مرحلة أخرى، ليبدأ زمن آخر وحلم آخر. وفيما لا يزال الراوى يسبح، كالمجتمع العربي، فإن مصطفى سعيد هو انتهاء نمط من التماهي بالغرب.

وتتوالى هذه الموازاة الصارخة بين الشخصية الروائية والمرجع الاجتماعي، فتغدو جين مورس الحلم الغربي الهارب كالسراب، والمتأبي على مصطفى سعيد الذى يحاول أن يذوب في الحلم ويمتلكه ويتملكه. ووعيه الليلي، هو انصداع حياة المجتمع العربي في وعيه الحديث وحلمه الذى لا يزال مستمراً.

***

بعد كل ما تقدم في هذه القراءات هل ازددنا معرفة أم جهلاً بمصطفى سعيد، أو بالراوى، أو بقضيتهما، أو بالطيب صالح نفسه، وبالرواية المعنية نفسها؟

هل زادنا تعدد القراءات وتقاطعاتها وتناقضاتها معرفة أم جهلاً أم اضطراباً وإقلاقاً؟

قد يميل المرء إلى أن يعلن أنه بفضل الإعلانات النظرية والمنهجية قد أدرك ما يوجّه القراءات من بنيوية أو دلالية أو علم نفسية أو ماركسية أو بنيوية تكوينية.. وقد يتلعثم المرء وهو يحاول أن يبلور ما انتهت إليه القراءات، ويحار ويؤخذ بالنصّ الثرى، وبثراء النقد والقراءة، وقد يظل له أن يرسل بعد ذلك أداة استدراك، وربما سؤال أو استنكار، هي:

ولكن؟

لعله قد بدا جلياً فيما تقدم إلحاح النظرى على النقاد، وضغط الدلالي، ومن أجله ـ ربما ـ ضغط النمذجة والفكرة والترميز. كما بدت جلية درجة ما من درجات ليّ النصّ ليقول عبر الخيار المنهجي كل شيء. وفي هذا القول العميم تظلّ ثغرة التناصّ فاغرة. وربما اشتبهت الفصاحة النقدية بالرطانة، على الرغم من أن درجة ما من درجات المثاقفة النقدية، نظرياً ومنهجياً، بدت أرقى بكثير في المساهمات المتأخرة. وعلى أية حال، وما دام الجميع يلحون الآن على القراءة والقارئ، فالمرجو أن تكون قراءتنا هذه قد جاءت كما توخت في مستهلّها، قراءة لقراءات، ونقداً لنقد، وإضاءة جديدة لقارئ رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، فهذا القارئ، وهذه الرواية، هما المبتدأ والخبر.

الهوامش:

[1] مساهمة الكاتب فى ندوة "الطيب صالح: العلاقة والرمز" والمنعقدة فى أصـيلة (المغـرب)، ١١ ــ ١٢ أغسطس ــ آب ١٩٩٤.

[2] صدرت الطبعة الأولى عن دار العودة، بيروت، عام ١٩٦٧.

[3] قمت بدراسة بعض من نتاج هذه المرحلة فى كتابى: وعى الذات والعالم، ط ١، دار الحوار، ١٩٨٥، ط ٢ ٢٠٠١.

[4] مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٦.

[5] الأولى فى: الراوى: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت ١٩٨٦، والثانية فى: معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط ١، بيروت ١٩٨٣.

[6] انظر: في معرفة النص، ص ١٢.

[7] انظر: الراوى: الموقع والشكل، الفصل الأول، وفى كتابها السابق تضيف: "ليس الناقد مجرد قارئ يمتعه النص أو لا يمتعه"، المصدر السابق، ص ١٩.

[8] في معرفة النص، ص ٢٣٦.

[9] الراوى: الموقع والشكل، ص ١٠٩ ــ ١١٠.

[10] وفى ادعائى أن هذا ما اشتغلتُ عليه، ما وسعت، فى رباعية مدارات الـشرق، وسـوى الخماسـية أو الرباعية ثمة الكثير في العقد الأخير.

(١١) صدر الكتابان عن المؤسسة الجامعية، ط ١، بيروت ١٩٩٣.

[12] من الآن فصاعداً سوف نكتفى للإحالة على هذا الكتاب بـ: الكتاب الأول، وللإحالة على "الشىء بـين العرض والجوهر" بـ: الكتاب الثانى.

[13] الكتاب الأول، ص ٨٧.

[14] الكتاب الثانى، ص ٢١ ــ ٢٢.

[15] من الدرجة الصفر فى هذا المسار ــ إنْ صحَّ التعبير ــ ومع التقدير لكل درجة، نمثل بنقد محى الـدين صبحى للرواية المعنية فى كتابه "عوالم مـن التخييـل" وزارة الثقافـةط ١، دمـشق ١٩٧٤، ص ٣٣ ــ

٥٨حيث اللغة الإنشائية والسياحية في المنقود، وغموض المنهجية، إلاّ أنّ ينتأ التلخيص والفكري، وحيث أيضاً التفاتات لامعة في النقد المقارن وفي التناص التراثي، ولكن من دون أن تستثمر.

[١٦] انظر: مقدمة كتابه: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة،ط ١، بيروت ١٩٧٧. ومساهمة الناقد المعنية هنا يضمها هذا الكتاب. وقد قمنا بدراستها وبدارسة مساهمة محمد كامل الخطيب، وبدراسة مساهمة محي الدين صبحي، المشار إليها قبل قليل، وذلك في كتابنا: مساهمة في نقد النقد الأدبي، الفصل الثالث، مذكور سابقاً.

[١٧] انظر كتابيه "المغامرة المعقدة"، وزارة الثقافة، ط ١، دمشق ١٩٧٦، و"انكسار الأحلام"، وزارة الثقافة، ط ١، دمشق ١٩٨٧، والأخير لا تشمله إشارتنا في الهامش السابق.

[١٨] هذا في: المغامرة المعقدة، المقدمة النظرية، أو سياق دراسة الرواية المعنية.

عبد الرحمن أبو عوف:
حقوق الإنسان فى الرواية

يتواتر القول والعمل من أجل حقوق الإنسان في الفضاء العربي عبر تعبيرات محدودة عن المجتمع المدني. ويزيد ذلك عسراً وتعقيداً عوامل شتى، منها الارتباك الفكرى والموات السياسى والقمع المتفاقم والمتعصرن، وضعف الخبرة في النشاط من أجل حقوق الإنسان، وما يكتنف ذلك كله من ظروف العولمة والأمركة بخاصة ــ ومن ــ مناجزة (مباراة ــ مزاودة) النظام العربي العتيد لتعبيرات المجتمع المدني على أرض حقوق الإنسان، كما على سواها .

من هنا تأتي أهمية مبادرة "مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان" إلى إصدار سلسلة "حقوق الإنسان في الفنون والآداب"، ابتغاء إشاعة وتعميق ثقافة حقوق الإنسان عبر بوابة الأدب والفن والنقد هذه المرة، فماذا تحقق من ذلك في باكورة هذه السلسلة، وهي كتاب عبد الرحمن أبو عوف "القمع في الخطاب الروائي"[(1)]؟

في تقديمه لكتابه يرى المؤلف أن محور القمع والقهر الذى يتعرض له المثقفون والأدباء والفنانون هو واحد من المكونات الأساسية في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ويعلل أبو عوف ذلك بسيطرة الأنظمة الشمولية على مقدرات الحياة السياسية في البلدان العربية. ويضيف إلى ذلك قمعين آخرين، أولهما هو: قمع المقدس والتراث، وثانيهما هو: "التواطؤ الغربي مع تخلف الأنظمة الحاكمة العربية، لتقوم إمبراطورية للقمع في هذه المنطقة"

(ص: ب). ونقرأ في ختام المقدمة: "إن الرواية العربية بتصديها لظاهرة القمع تستعيد غربة واستلاب الإنسان العربيّ، وتدفعه لاسترداد وعيه، وتثبت بذلك أنها سجل واسع للأصداء النفسية والاجتماعية والسياسية، فالرواية هي ملحمة العصر الحديث، وهي بديل عن الموت" (ص: ج).

والحق أن الرواية العربية قد انشغلت منذ مفصل هزيمة ١٩٦٧، ومع اطّراد لحظتها الحداثية، بالقمع السياسي بخاصة، حتى شكل ذلك منها الركن الأساسيّ مما بات يعرف بأدب السجون. وقد كان ذلك، منذ "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، حتى "الغلامة" لعالية ممدوح، وعبر ثلاثة عقود ونيف، كان مدخلاً جديداً لحقوق الإنسان في الخطاب الروائي، وبما يقارب النقلة التي شهدتها هذه الحقوق منذ الإعلان الشهير الذى أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٤٨. وإذا كان هذا الإعلان قد كرّس المفهوم الليبرالي الغربى وعممه، فقد ظلت المفهومات السابقة لحقوق الإنسان (مفهوم الحقوق الطبيعية، مفهوم الكرامة الإنسانية...) سائدة فى الخطاب الروائى. وفى حدود علمى، فالمفهوم الجديد والخاص لحقوق الإنسان، لم يتقدم إلى الواجهة حتى الآن إلا عابراً، سوى في رواية الجزائرى بشير مفتي "المراسيم والجنائز" ــ ١٩٩٨، وفي روايتي "سمر الليالي" ــ ٢٠٠٠ .

لقد أعاق القمع ــ كما عبر عبد الرحمن أبو عوف في مدخل كتابه، بعد المقدمة ــ نمو المجتمع المدني والتعددية واحترام الرأى الآخر، وإمكانية مساءلة الماضي والحاضر من أجل وعود المستقبل، فتغلب الاتباع على الإبداع (ص٦). وسيكون من التبسيط أن ينحد مفهوم القمع بالقمع السياسي، فهناك، كما يضيف أبو عوف، قمع المقدس والتراث والمألوف والتقاليد والعرف، وقمع الجنس والمجتمع الذكورى، وقمع النص وقمع اللغة.. (ص٦). غير أن المفارقة هنا هي أن التعبير الروائي العربي عن القمع الذى يغلب الاتباع على الإبداع، قد رسم علامة فارقة في التجربة الروائية الحداثية ...

العربية، مما تدلل عليه روايات شتى لصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وفاضل العزاوى وعالية ممدوح وسواهم، وبحضور روايات شتى ظلت تنوء تحت وطأة التقليدية أو السيرية أو البداية والبدائية، وهو ما ترفق به النقد غالباً، انشغالاً منه ـ على الأقل ـ بفداحة التجربة المنكتبة. وقد بدا في ذلك ما بدا في كتاب "القمع في الخطاب الروائي"، على الرغم من أن المنهجية التي أعلنها مدخل الكتاب، تدعو إلى افتراض النجاة مما وقع فيه الآخرون. فأبو عوف، وبالإفادة من مناهج علم الاجتماع، وبخاصة علم اجتماع الرواية، ومن بحوث لوكاتش وباختين وجولدمان، يعلن توصله إلى ما يدعوه بمنهج الأسلوبية بمنظور اجتماعي، ما يعني تحليل الخطاب اللغوى الاجتماعي، أو اللهجات الجماعية في النص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها. وبتفصيل آخر، فذلك يعني المضيّ من تحليل الأسلوب أو اللغة إلى التركيبة الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع. ولذلك يقف أبو عوف ضد البنيوية الشكلية وفصل النص عن السياق السياسي والاجتماعي، وضد الانعكاس الآلي والجدانوفية.

قسم المؤلف كتابه إلى قسمين، توزع أولهما على خمسة عشر فصلاً تتناول القمع في روايات لفؤاد التكرلي ومحمد زفزاف وبهاء طاهر وجمال الغيطاني وعبد الفتاح الجمل وعبد الرحمن منيف وإبراهيم عبد المجيد وسلوى بكر ومحمد سلماوى وأحمد زغلول الشطي ومحمد الراوى وحيدر حيدر وميرال الطحاوى، وذلك فيما عنونه بـ "القمع في مختارات من الأدب العربي". ومن الملاحظ أن الحضور الغالب في هذه المختارات هو لكتاب مصريين ـ أربعة فقط من خارج مصر ـ ولجيل الستينيات من (القرن العشرين) من أولاء. أما القسم الثاني من الكتاب، فقد توزع على سبعة فصول موقوفة على "القمع في مرآة نجيب محفوظ". وقد جاءت الخاتمة

"التحولات المجتمعية وأثرها على تشكيل النص الأدبي في الرواية المصرية" لتتوّج غلبة الحضور المصرى، وتحدّ من تمثيلية الكتاب عربياً، إلا بالقدر الذى تمثل فيه الرواية في مصر من عموم المشهد الروائي العربي.

على أن الأهم هنا هو الحدود الدانية لتعبير النص النقدى عن المنهجية المختارة من جهة، ومن جهة ثانية، ما يلوح من (التسييب) في الاختيار، وفي ترجمة متن الكتاب لمقدمته، مما جعله في المحصلة واحداً من النقود التي عنيت بـ (أدب السجون)، مثل كتاب نزيه أبو نضال الذى يحمل ذلك العنوان، أو كتاب سمر روحي الفيصل "السجن السياسي في الرواية العربية)"..

الهوامش:

---

(١) القاهرة ٢٠٠٠، وقد سبقت دراسة كتاب حلمى سالم "الحداثة أخت التسامح"، والـذى صـدر فـى هـذه السلسلة أيضاً.

صلاح صالح:

ممكنات النص

بعد كتابي صلاح صالح اللافتين: "الرواية العربية والصحراء" -١٩٩٦، و"قضايا المكان الروائي"- ١٩٩٧، يأتي كتابه "ممكنات النص"[١] في فاتحة سلسلة جديدة تصدرها دار الحوار حاملة اسم المفكر الراحل بوعلي ياسين.

وكما يشي عنوان الكتاب، تعجل مقدمته إلى تحديده كرؤيات في إحدى عشرة رواية مختارة من العقدين الأخيرين في القرن العشرين، وانتظمها - إلى ذلك - امتلاك الواحدة قضية رئيسية، وسعيها لأن تكون شهادة على المفاصل الأكثر سخونة، ومدخلاً لتوترات تسعى إلى أن تُخرج التلقي من السكونية السالبة إلى الجمالية الموجبة في إنتاجها للدلالات، ما عنى الانفتاح في المنقود وفي النقد. والناقد إذ يدفع بهذا الكتاب في النقد التطبيقي والمقارن، يفارق ما طفا في جلّ نقدنا الحداثي والأكاديمي، النظرى منه أو التطبيقي، من رطانة أو استعلاء أو تدرع بالمحفوظ من نقود الآخر. وبذا جاءت المنهجية في "ممكنات النص" هوادى من نقود الآخر. وبذا جاءت المنهجية في "ممكنات النص"، مستبطنة، واكتفى الناقد من الإعلان عنها في المقدمة بترديد مألوف القول بكمون القضية الجوهرية في الفن، في كيفية تناول القضية، لا في القضية ذاتها، وبالتوكيد على ضرورة إعادة الاعتبار لما يسمى بالمضمون الفكرى، أو المعنى، وهذا ما لا يني يجلجل به كثير من نقد الآخر، ليس ابتداءً بإيجلتون، ولا انتهاء بجيمسون، كما لا يني كثير من نقدنا يسرع إليه تحسباً لمن سيعيره إذ لم يكتف بالشكل، وما أدراك ما الشكل.

ومن بعد، تتوالى تلك الهوادى المستبطنة، وأولها من قراءة الناقد لرواية عبد الحكيم قاسم "المهدى وطرف من خبر الآخرة" - ١٩٨٤، أن المغامرة الفنية والذكاء الفني يبدآن بنقطة الاختيار، وميزة الرواية تقــوم - فيمــا تقــوم - بالخروج من هشاشة النمط، مما تحقق لهذه الرواية التــي جــاءت ضــحكة سوداء كبيرة في وجه الهداية بالإكراه كما وقع للقبطي علــى يــد الإخــوان المسلمين، وفي وجه قصور السلطة في مواجهة المستجدات، كما عبرت عنه شخصية عمدة قرية الجياد.

وفي رواية حسن صقر "الوجه الآخر للسقوط" - ١٩٩٢، يصدح الناقد بإحلال البلاغة السردية محل البلاغة الشعرية في الرواية، ويثمن الاقتــصاد في استخدام المجاز وبرودة اللغة وحياديتها في رواية صقر، ويلح الناقد على استحالة التمييز بين الأفكار والتقنية المعتمدة لطرحها، متعللاً بتضمن اختيار الصيغة التقنية لموقف فكرى.

وفي تدقيقه في بناء النص المعني يشخص الطابع المغامراتي للأحــداث، وينسبه إلى شيء من العبثية، وشيء من ملامح بعض أبطال كافكــا، عبــر النصف الأول من الرواية. أما في نصف الرواية الآخر، فيــرى الناقــد أن المغامراتية أدت إلى الإنتقال بالشروح والتفسيرات الاسترجاعية، كما يــشير إلى جويس في "يوليسيز" وما تلاها من روايات اليوم الواحد، في ملاحظتــه لقيام رواية حسن صقر على اليوم الأخير - الذروة لبطلها.

ويوطد الناقد ما سبق له في البلاغة الشعرية عبر قراءته لرواية إبراهيم نصر الله "طيور الحذر" - ١٩٩٦، حيث شخص الواقعية الصارمة والتربوية الروائية، مقابل ظلال الشعرية التي أغرقت رواية نصر الله السابقة "براري الحمى". ويمضي انشغال الناقد بالبلاغة السردية خطوة أخرى فــي قراءتــه لرواية الميلودى شغموم "خميل المضاجع -١٩٩٧، حث يدقق في وقوف لغة

الرواية على مفترق الفصحى والعامية، وفيما احتشدت به من الفرنسية ومن المحكية المغربية. ومن هنا يتقرى الناقد دور اللغة في تشكيل الرواية التي هي بعامة، وجود لغوى أولاً. على أن الأهم قد يكون ما لاحظه الناقد من إيقاف الكاتب للعبة المجاز الروائي فيما رسم من شخصية علي الرماني والمذيعة جميلة اللذين هما أيضاً علال المختار وفريدة بيطيط.

يدلل الناقد على توازن ما سبق في الشعرية وفي القضية، عبر قراءته لرواية نعمة خالد "البدد -١٩٩٩" حين يثمّن الظلال الشعرية في لغتها، لأن القول واءم المقول، وحين أخذ على الرواية تنحية الفن حيناً لصالح الوظيفية، على الرغم من أنه رأى أن هذه الرواية قد طرحت سياسياً ما لم يطرح من قبل. ولعل الناقد فوّت هنا فرصة للمقارنة بين روايتي "البدد" و"طيور الحذر" لما قدمت الأولى في نقد الذات الفلسطينية، عكس ما قدمت الثانية في تبرئة هذه الذات ونقد الآخر العربي أو غير العربي. ولسبب ما لم يلتفت الناقد إلى ما قد يكون تأتى لرواية "البدد" جراء أن تكون لكاتبة، فيما التفت إلى هذا الأمر في رواية ليلى العثمان "المرأة والقطة" - ١٩٨٨، ودقق فيه في رواية نورا أمين "قميص وردى فارغ" -١٩٩٧. فالأولى نقلت بؤرة الاتهام المألوفة من رقبة الرجل إلى صلب الأنثى في شخصية العمة العانس، أما الثانية فقد "شكلت كثافة الإحساس الأنثوى وطغيان نبرته الصادقة أحداثاً روائية من نوع جديد". ولا تخفى حماسة الناقد لرواية نور أمين، ليس فقط فيما يبدو أنها استدعته من طول وكثرة المقتطفات، بل باستفاضته في إتقان الكاتبة لكتابة الذكورة ولكتابة الأنوثة من غير تدخل للعقد الشائعة. والمهم في هذه الحماسة التي أثارت بعضها أيضاً نصوص أخرى، وفيما أخذ صاحبها على نصوص أخرى، هو الإشارة إلى ذاتية الناقد وذائقته اللتين لا تتنكران بادعاء العلمية، بل تتسلحان بها، كالذى رمى به رواية محمد عبد الرحمن يونس "ولادة بنت المستكفي" - ١٩٩٧.

وقد يكون تشغيل ذاتية الناقد بتفاوت، هو ما وسم نص صلاح صالح - بتفاوت أيضاً - بسمة (الحديث)، عبر الاستفاضة في مجادلة المنقود، كما جاء بصدد فكرة الحذر في رواية "طيور الحذر"، أو بصدد العطش والماء في رواية "مجاز العشق" ـ ١٩٩٨، أو بصدد تأله الطاغية في رواية "أطياف العرش" ـ ١٩٩٥. وقد كرر الناقد اعتذاره عما يشتبه بالخروج أو الاستطراد، بما يشيعه النص ويستدعيه.

وسواء في هذا الشطر الموسوم بسمة (الحديث) من النص النقدى، أم في النص بعامة، فقد توفرت جملة كبيرة من الإضاءات والمقارنات القائمة على الفنون التشكيلية والمرئية، والتي تميز منها السينمائي بصدد روايتي حسن صقر وليلى العثمان، وبخاصة بصدد رواية نورا أمين، وهو ما يطور ما حصر به صلاح فضل القول بصدد رواية صنع الله إبراهيم "بيروت بيروت" فيما بين السينما والرواية العربية.

هل استولت "حكاية بحار" على "الطريق إلى المرسى"؟

يوقف صلاح صالح الثلث الأخير من كتابه على دعوى استيلاء حنا مينة في ثلاثية "حكاية بحار ١٩٨١، الدقل ١٩٨٢، المرفأ البعيد ١٩٨٣" على قصة "الطريق إلى المرسى" للكاتب الروسي فيكتور كوينتسكي، والتي ضمتها مجموعة "رسالة لم ترسل"، ونشرتها دار التقدم في موسكو ترجمة المرحوم وصفي النبي لها إلى العربية عام ١٩٦٦. وعلى الرغم من أن الناقد عدّ فيما تقدم (المهدى.. ، المرأة والقطة، قميص وردى فارغ) روايات، وكل منها لا تكاد تبلغ نصف عدد صفحات "الطريق إلى المرسى"، فقد ظل يسمي الأخيرة بالقصة. وكما عرج الناقد فيما تقدم، بصدد روايتي "مجاز العشق" على الماء

في الشعر الجاهلي، سيفعل في مستهل دراسته التطبيقية المقارنة بين عملي مينة وكوينتسكي، سوى أنه هنا سيمضي إلى صلة تراثنا الأدبي بعامة بالبحر، لينتهي إلى أن أدب البحر العربي لا يزال مستحدثاً، وإن تكن رواية توغلت في البحر (وسمية تخرج من البحر – ليلى العثمان) بينما ظل سواها شواطئياً (وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، أو أغنية النار والماء لعبد الله خليفة).

من هنا ينتقل الناقد إلى ما بين المثاقفة والتأثر والاقتباس والتناص، لينتهي إلى أن السيرة الذاتية لحنا مينة في ثلاثية "بقايا صور، المستنقع، القطاف"، وكتابه "كيف حملت القلم" لم تذكر أن الكاتب عمل يوماً في البحر، كذلك مقابلاته الصحافية التي سبقت مقابلته مع وفاء حلمي (جريدة العربي القاهرية ١٩٩٨/٩/٢٨)، والتي أكد فيها أنه خبر حياة البحر وعايش البحارة. ويستنتج الناقد أن الكاتب اعتمد على ما سمع وليس على ما خبر، فجاءت روايتاه "الشراع والعاصفة"، و"الياطر" مناوشات محدودة وخجولة مع البحر، بينما جاءت ثلاثية "حكاية بحار" من الاستيلاء، لأن الإفادة من المستولى عليه أكبر بما لا يقاس من حكايا البحارة الذين قد يكون عايشهم الكاتب. ويرى الناقد أن سرد حكاية "الريس عبهرة" في الجزء الأخير من هذه الثلاثية، قد جاء ليقطع الطريق على من يحاول ربط أدب مينة البحرى بخارج التاريخ الثقافي العربي، وهو بحسب الناقد ما سبق إليه سهيل إدريس عندما قدم "حكاية بحار"، مقارناً بين همنغواى في "الشيخ والبحر"، وماركيز في "حكاية بحار غريق" وبين حنا مينة، مستبقاً من يشتبه بإفادة الأخير من سواه. وخلاصة دعوى الناقد هنا أن الكتابة بعامة تستولي على التجارب الحياتية

للآخرين، وتعيد إنتاجها، أما في ثلاثية مينة، فيجد صلاح صالح أن الاستيلاء يتجاوز الموضوع والحبكة والأطروحات الكبرى في القصة إلى قضايا البناء التقني للثلاثية الروائية بكاملها. ويشدد الناقد من بعد على أن الثلاثية "لم تترك شيئاً في القصة السوفيتية من غير أن تستولي عليه، أو تستوعبه أو تطولّه أو تشرحه أو تبالغ في مطه وتسبيحه على صفحات أكثر بكثير" ولا ينكر الناقد، إضافة حنا مينة لأمور كثيرة ليست موجودة في القصة المستولى عليها، لكنه لا يرى الإضافة ذات بال.

إثر ذلك يلخص الناقد العملين، ثم يعد ثلاثة وخمسين وجهاً للاستيلاء، ويسوقها في عمودين متقابلين، مصنفاً كل جملة منها في باب. وقد بدا لي أول ذلك، وهو "من وجهة الصياغة الكلية للعمل الفني" غير مبرر، كما بدا لي ثالثها "المقولات الكبرى" أيضاً، وكذا ستلي أوجه عديدة، فيما تأتي وجوه أخرى تستوقف المرء، وأولها "طريقة السرد" حيث الحكي الاستعادي لرسومافا على ظهر الباخرة المعطوبة، ولسعيد حزوم وهو يمشي من اللاذقية إلى طرطوس. ومن ذلك أيضاً الحبكة الأساس (الأبوة والبنوة) حيث يرى الناقد في إقامة الأب مقام الابن، وفي استغراق الابن بالبحث عن أبيه، استيلاءً من الثلاثية، بالقلب. واللافت هنا ما يأخذ الناقد على الثلاثية من منح الماضي (الأب) حق محاكمة الحاضر والمستقبل (الابن)، عكس القصة المستولى عليها، والتي منحت المستقبل (الابن) حق محاكمة الماضي (الأب).

ومن سمات الشخصية الروائية إلى بنائها إلى الأحداث الكبرى إلى الفضاء، يمضي الناقد في توكيد دعواه: غرق الباخرة داغو وسفينة الريس عبدوش، المنقذ من العاصفة هو القبطان في العملين، لكل جزء من الثلاثية

عاصفة وهي لا تخرج عن كونها عاصفة القصة المستولى عليها، قطع الحبل في عملية الإنقاذ، ظلال ماريا الروسية في عزيزة، عتمة القطب الشمالي وبحار الشمال الروسية، تبدل الفضاء المتوسطي... وصولاً إلى النهاية الواحدة في غموض مصير سعيد حزوم وعبدوش، كغموض مصير روسومافا. ويختم الناقد دعواه بتعقيب يتمحّل في المقارنة بين اسمي بطلي العملين، وربما في انتقال اسم الطباخة الروسية ماريا عبر أغنية فيروز التي تدفع بسعيد حزوم إلى المشي من اللاذقية إلى طرطوس، فتكون المحفز الروائي الأول والأكبر. وقد لاحظ الناقد أن الثلاثية بدت مجمعاً مصطنعاً لقبيل الشيوعيين في العالم، بدافع أيديولوجي، كما لاحظ أن سعيد حزوم يذكر في بداية الثلاثية أنه متزوج، وزوجته عاقر، ثم ينسى الكاتب ذلك البتة حتى النهاية.

وكأن الناقد يتحوط لرد دعواه، فيؤكد أن على من يدعي الفتح الجديد (أدب البحر) أن يتجنب السبل المطروحة، والحق أن هذا أمر لا يخصّ (الفتح)، والتعويل فيه هو على ما يبدع الطارق للسبيل المطروحة. وقد تجنب حنا مينة – كما يتابع الناقد – تلك السبل في أدب البحر غرباً، وتقفاها شرقاً. وبحسب الناقد، قد يكون الكاتب اطلع على القصة المعنية قبل كتابته الثلاثية ونسي التفاصيل، لكن تكوينه الأيديولوجي والثقافي جعله يبني عوالم مشابهة (؟). ثم يصل التحوط بالناقد حدّ القول إنه لو صح أن الكاتب لم يطلع على القصة المعنية، لكان لزاماً عليه أن يفعل كي يتجنب التكرار (؟).

لقد سبق لرضوان الظاظا في ندوة الرواية العربية بجامعة دمشق (١-٤ نيسان ٢٠٠٠) أن أرسل دعوى مماثلة لدعوى صلاح صالح، ولكن بصدد ثلاثية حنا مينة السيرية "بقايا صور، المستنقع، القطاف"، ورواية غوركي السيرية: "طفولتي". ولئن كان صنيع الظاظا أو صالح وما ماثله، يثير من

اللغط ما يثير، وبخاصة عندما يتعلق بكاتب مثل حنا مينة، فالمهم هو ما ينهض عليه ذلك الصنيع مما يثرى ويعمق ويصلّب النقد، ويضئ الأدب والأدب المقارن.

أما كتاب "ممكنات النص"، وبالإثارة التي لثلثه الأخير أو من دونها، فقد قدم بالنقد التطبيقي رؤيات معمقة للرواية العربية، ليس ابتداءً مما ساقت في سيمياء العنوان (طيور الحذر، المرأة والقطة) أو في أمير الدوال: اسم الشخصية الروائية (سراب من رواية، نعمة خالد، يهودا الأسخريوطي من رواية محمد عبد الرحمن يونس) ولا انتهاءً بسؤال التلقي، وفي المحصلة: السؤال الجمالي، وبذلك وبسواه تستوى أهمية كتاب "ممكنات النص".

الهوامش:

(١) دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٠.

محمد الباردى:
إنشائية الخطاب فى الرواية العربية

يتوّج محمد الباردي (تونس) في كتابه الجديد "إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة"(١) ما قدم في النقد عبر كتبه: "الرواية العربيـــة والحداثـــة، نظرية الرواية، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، حنا مينة كاتب الفرح والكفاح". ولعل استئثار الرواية بالناقد يتأسس في أن له في الروايـــة أيضاً: "على نار هادئة، قمح أفريقيا..".

يوقف الباردي كتابه الجديد على الرواية العربية بين ستينيات وتسعينيات القرن الماضي، بغرض استكشاف إنشائية الخطاب الروائي الواقعي، فيتقرى في مقدمة الكتاب الخطاب لدى بينفينيست وتـــودوروف، لـــيخلص إلـــى أن الرواية خطاب أدبي يتميز بكونه تشخيصاً. ولأن التشخيص ســـيكون عمـــدة الناقد، فهو يتقراه عند ايخنباوم، ويخلص إلى أن التشخيص هو إعادة الإنتاج، ومقولة أساس في تحليل الخطاب الروائي ــ وإن لم يكن حكراً عليه ــ لـــم تكن مطروحة قبل ستينيات القرن الماضي في الرواية العربية، حيث غلـــب (النص الدنيوى) باصطلاح هامون، ولم يكن يميز بين الواقعيات التـــسجيلية والنقدية والاشتراكية والجديدة التي تشخص الواقع، إلا اختلاف الرؤية. ولعل علينا، كي نستوفي ذلك، أن نسرع إلى ما ختم به البـــاردي كتابـــه مـــن أن التشخيص عنصر أساسي لشعرية الرواية، فالرواية التي هي بطبيعتهـــا فـــن

زمني وخطاب، لكونها تتابعاً وحركة، لا تكون إن لم تكن تشخيصاً لكائن خارج عنها، ولذلك فهي تشخص أكثر مما تعبّر.

وإلى ذلك يوجّه عملَ الناقد قولُهُ بصهر الخطاب الروائي العربي الحديث لأجناس مختلفة، وباستدعائه لخطابات متنوعة، وقوله بتحديد مقولة السارد ومرجعية الخطاب الواقعية والنصية، لمراحل الرواية العربية الحديثة، وحيث لا تنحصر الحداثة بنموذج، بل تقوم بالتعدد في إطار الإضافة والتنويع.

خلال العقود الثلاثة التي تحدد المدوّنة الروائية المنقودة، يرى البارديي أن أغلبها يستند إلى النص الدنيوى، بمعنى أن الواقع يظل كياناً مستقلاً، تسعى الرواية إلى تشخيصه بأشكال مختلفة. والدرجة الدنيا – الأولى التي تظهر من ذلك هي ما وسمه الناقد بالخطاب الواقعي التسجيلي (التبريري) الذى ينهض على حقائقية العالم وسلطة السارد، وعلى الميثاق الإرجاعي، وتشخيص العادى واليومي الذى يبلغ عند صنع الله إبراهيم الدرجة صفر، في "تلك الرائحة"، حيث فقد السرد تماسكه، وانتفت الحبكة أو كادت، وفقدت الشخصية ملامحها غالباً، وصار التكرار تقنية أساسية. ولعل الناقد لو قال بالإيقاع، لا بالتكرار، هنا أو حيث تلا، لكان أدق وأوفى.

في الروايات التاريخية أيضاً، كما يتابع البادري، يلتزم السارد بالميثاق الإرجاعي، لكنه يرى أن الروائي في "رباعية مدارات الشرق" – لكاتب هذه السطور – حرف ذلك الميثاق، إذ لعب لعبة التشخيص، ولم يكن مؤرخاً، فكانت للرباعية بنية متخيلة نامية وفعل روائي يبرره الفعل الواقعي.. – لا تعليق.

يتعلق الفصل التالي من كتاب البارديي بالخطاب الواقعي الوصفي – حيث ثراء العالم واستبداد السارد – عبر روايتين تونسيتين للبشير الخريف "الدفلة في عراجينها"، ولحسن نصر "دار الباشا". ففي الأولى تأتي النخلة كاستعارة

بنائية ـــ الأسرة كالنخلة ـــ وتنتمط الشخصيات على كثرتها، وتبـدو البنيـة السردية تتابعية، والزمن السردى خطياً ومفعماً ـــ كالمكان ـــ بالدلالة، كمـا يبدو السارد الوصاف والمتعدد الخطابات، كائناً مـستقلاً. أمـا روايـة "دار الباشا" فيراها الناقد أشبه بوثيقة تاريخية لهيمنة السارد، يتقلص فيهـا العـالم وتنحسر الرؤية، ويصير الوصف تزيينياً. ويلح الناقد على تأثر الرواية بفيلم "عصفور السطح" واقتباسها منه على مستوى التشخيص.

من هنا يمضي الناقد إلى الخطاب الواقعي النقدى، ابتداءً بما حقق نجيـب محفوظ في رواياته الذهنية من تجاوز للتشخيص الروائي التقليـدى، ومـن تقديمه للبطل الإشكالي ولعناصر سردية مغايرة، والأنمـوذج هـو روايـة "الشحاذ" وما يميزها من التباس السارد وتلاشي العالم. ويلاحـظ البـاردي بصدد أنموذجه الثاني: رواية "الوشم" لعبد الرحمن الربيعي، أن مقاطع سردية من هذه الرواية تستدعي مقاطع شبيهة في "الشحاذ"، وأن شخـصية كـريم الناصرى (بطل الوشم) تشبه شخصية عمر الحمزاوي (بطل الشحاذ). كمـا يرى أن الازدواجية الطباعية في "الوشم" غير مبررة، لاشتراك المستويين ـــ الخطابين في سرد حكاية كريم الناصرى، الشخصية الاستقطابية التي جعلت سواها مرايا وأصداء لصوته، فضلاً عن حضور السارد بخطابه الأيديولوجي (التأكيدى) الهجائي لليسار العراقي في الستينيات (القرن الماضي)، وتبريره لبطله، مما جعل اللغة الأقرب إلى لغة الشعر، واحدة.

على ضوء ذلك ـــ وعبوراً برواية "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الـرحمن منيف ـــ يحدد الباردي سمات الخطاب الواقعي النقدى بالبطـل الإشـكالي، وبتقليص الوظيفة الإعلامية الإخبارية لصالح الوظيفة التحليلية، وبالسعي إلى أدلجة الخطاب، وبالبلاغة. ولئن أصابت ملاحظة الناقد في أن هذا النهج بـدأ يتقلص، فلا يخفى أن محدودية النصوص المعتمدة، لا تؤهـب لاسـتنتاجات

وتعميمات، وتلك سمة عامة لفصول الكتاب، ولأمثاله. ومن المفارقة أن الناقد يوالي بعد ذلك القول في الخطاب الواقعي النقدى وإنشائية الرواية البوليسية، وفي هذا الخطاب ولعبة السرد. ففي رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفـوظ يشخص الناقد الوفاء للسمات الرواية البوليسية التقليدية. وفي روايات يوسف القعيد وفرج الحوار يشخص قلب الحكبة البوليسية، حيث تـشرّع الجريمـة للنظام، وهو ما يستوقف الناقد في رواية "دنيا" لمحمود طرشونة التي تتخـذ شكل التحقيق، ولكن بغياب المحقق، وحلول ابن القتيل محله، فيغـدو الأمـر أخذاً بالثأر، ويبالغ السارد في التدخل، ويهيمن الخطاب البلاغي الشعرى، مما لا تتحمله الحبكة البوليسية، وهكذا يفتقد الناقد استفادة الرواية العربيـة مـن جماليات الرواية البوليسية الأوروبية.

أما لعبة السرد في الخطاب الواقعي النقدى، فيعود الناقد من أجلهـا إلـى لعبة بنية الضمائر والخفاء والتجلي في رواية منيـف "الأشـجار.."، وإلـى روايات جبرا إبراهيم جبرا، ولعبة القناع للشخصية الروائية فيها. فالرواة في "لبحث عن وليد مسعود" أقنعة للبطل القطب، وفي "يوميات سراب عفان" تبلغ اللعبة أقصاها. ولأنها لعبة قارّة في روايات جبرا، فهي نمطية، لكنها تيـسّر للغموض، مما خرج بتلك الروايات من مطبات الواقعية ذات البطل الإشكالي، إلى ضرب من واقعية شعرية تحطم حدود الواقعية التقليدية.

بانتقال الناقد إلى الخطاب الواقعي الاشتراكي، يبدأ بالاختلاف مع أرنست فيشر في أن الفن الاشتراكي موقف لا أسلوب، فالموقف الفكرى يـؤثر فـي أدوات السرد وأسلوب التشخيص. والأنموذج الأول الذى يحلله الناقـد هـو رواية عبد الرحمن الشرقاوي "الفلاح"، والتي يبدو فيها السارد متورطاً فـي تبنى موقف ورؤية كتلة اجتماعية، كما تبدو فيها بنية الشخوص نمطية. ويلي

ذلك حنا مينة في عدد من رواياته، ومن زاوية التجريبية غالباً، وهو ما كان الأولى أن يأتي في الفصل الأخير المُوقَفِ على التجريب، لذلك سنؤجله، بعد الإشارة إلى اختلافنا مع الناقد في أن التراكم الإبداعي، هو بالضرورة إضافية نوعية، وتجاوز للتجربة الإبداعية الذاتية، وتجاوز للسائد من المفاهيم والرؤى المتصلة بالإبداع، وفي التراكم في تجربة حنا مينة خير دليل.

الخطاب الواقعي الجديد هو الحركة التالية في كتاب الباردي. وفيه تبدو رواية "صخب البحيرة" لمحمد البساطي أنموذج الواقعية الغرائبية والتشخيص المضاد. فالرواية لوحات ومقاطع سردية لا علاقة مباشرة بينها، وأحداث غريبة، ومعطيات خارجية محدودة، وسارد صامت. ويلاحظ الناقد بألمعية في هذه الرواية مفهومات العذرية في الفضاء والأشياء وبدائية الإنسان، ومفهوم المتاهة في المكان والشخصية، ومفهوم الغموض في الشخصية والفعل. وأما ناظم الحكي: التكرار ــ ونكرر: الإيقاع ــ فيأتي الرواية من الشعر، مثل اللازمنية، ومثل الكثافة والاقتصاد، ولكن، أليس ذلك كله بعلامات لازمة للفن الروائي وغير الروائي؟ وماذا عن الرواية التي تميد بها السيولة الشعرية، كما هو الأمر عند حيدر حيدر وإدوار الخراط؟

الواقعية الأخرى في هذا الخطاب الواقعي الجديد هي واقعية الأسطح، كما يخلص الناقد من تحليله لرواية إبراهيم أصلان "مالك الحزين"، حيث التقطيع السينمائي، والمسلسل اللامتناهي لليومي، وميكرو الحكايات، والإغراب (الأحداث النادرة والشاذة) الذى يختلف الناقد مع محمد بدوى في تسميته بالعجائبي، وإن كان يتفق معه ــ ومع صبرى حافظ ــ بأولوية المكان في الرواية، وبالإحالة على الرواية الفرنسية الجديدة.

يختم الناقد هذا الفصل بتحليل رواية فرج الحوار "الموت والبحر والجرذ"، فيصفها بالنص المتبجح في ادعائه التفرد والتأسيس. ويصل بين مقدمة

الرواية وما تحقق فيها وبين سولير في مفهومه للكتابة النصية وفي توسله التركيب السينمائي في روايته "الحديقة"، كما يحيل الناقد صنيع الحوار إلى الأطروحات الشكلانية في النص والعلامة، وإلى محمود المسعدي، حيث التأثر الأسلوبي واقتباس بعض المعاني والصور الفكرية. والخلاصة هي أن الحوار قدم صياغة عربية لشكل روائي ظهر في لغة أخرى منذ الستينيات، فكان له من التشخيص النصّي استبداد اللغة وفيضها، وهذا التشخيص الذي يتكاثر فيه النص من ذاته، هذا التشخيص (المكتوب)، هو ظاهرة فنية تميز الرواية الحديثة.

ولكن ماذا عن إشكالية التجنيس والخطاب الواقعي؟ هذا هو السؤال الذى ينتقل إليه الباردي، ليأخذ على لوجون الدوجمائية في تحديده لجنس السيرة الذاتية، وليتابع رحلة هذا الجنس منذ التأسيس (الأيام لطه حسين)، (وحياتي لأحمد أمين)، إلى التجاوز عند محمد شكرى والغيطاني. وقد أخطأ الناقد هنا في نسبة المستشرق الياباني نوتاهارا إلى ألمانيا.

تنتهي رحلة الباردى مع الخطاب الواقعي إلى التجريب. وهنا نعود إلى حنا مينة. فالناقد يرى أن هذا الكاتب الذى وقف طويلاً ضد التجديد والرواية الجديدة والنقد الحداثي، حاول التجريب في روايته "النجوم تحاكم القمر"، لكن التعويل على الحوار يحد من المحاولة، ويستدعي توفيق الحكيم في "الطعام لكل فم". أما المحاولة التجريبية الوحيدة لحنا مينة، فيراها الناقد في قصة "مأساة ديمتريو" قبل أن يجعلها الكاتب رواية، فيأتي التوسيع على تجريبيتها. وهذا التحويل لقصة إلى رواية، والذى يتكرر عند حنا مينة (من قصة: هذا ما بقي منه، إلى رواية: حمامة زرقاء فوق السحب)، يراه الناقد اغتيالاً للقصة. وبعامة، فالإبداع لدى حنا مينة هو توليد مستمر لأشكال نابعة مما صاغه من قبل، وليس كسراً للنمط، فبطل حنا مينة محكوم دوماً بالأم المثالية

والأب العربيد والعشيقة المعلم والمعلم الثورى، ولذلك فروايته تقــوم علـــى التشخيص الوصفي للعالم الواقعي، وليست تجريبية.

وبالعودة إلى الفصل الأخير في الكتاب، يرى الناقــد أن الروايـــة العربيـــة بطبيعتها تجريبية وحداثية، لأنها نشأت كقطع سردى ونثرى، لكن منهـــا مـــا استقر على النموذج البلزاكي، فمضى التجريب بها إلى آفاق شتى، وعلى يد جيل قرأ الرواية الأوروبية وعيون الرواية العربيـــة المعاصـــرة، والتـــراث السردى. ويميز الناقد الداعية إلى الرواية التجريبية، في تلك الآفاق، التجريب اللغوى، ومثاله رواية "النخاس" لصلاح الدين بوجاه، الذى قدم لروايته مبشراً بتجربة مضادة، وبوراثة الرواية اللغوية للرواية الذهنية والواقعية. كما يميز الناقد التجريب الرمزى، ومثاله روايتا "عين الفـــرس" للميلـــودي شـــغموم، و"بواب المدينة" لإلياس خورى، والتجريب والصحافة، ومثاله رواية صنع الله إبراهيم "ذات"، والتي أختلف معه ــ كما أختلفت مع صلاح فضل من قبل ــ في أن لا علاقة بنائية بين الوثيقة في الرواية، وبين النص الحكائي، فالسرّ ــ على الأقل ــ في لعبة الكولاج التي لم يذكرها.

لقد أكد الباردي أن أشكال التشخيص تتعايش في الرواية العربية الواحدة، وأن التشخيص لعبة فنية للكاتب العربي، أكثر منه رؤية فنية. والناقد هنا، كما في كتابه هذا بخاصة، وفي أعماله النقدية بعامة، يدلل بما لنقـــده مـــن الـــضبط المنهجي والاصطلاحي، ومن عمق التحليل للنصوص، ومن دقة النظر فـــي المشهد الروائي، ونهوض ذلك كله على أساس نظرى رحب ومكين.

الهوامش:

---

[1] منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١ دمشق ٢٠٠٠.

محمد الأمين ولد مولاى إبراهيم

والرواية فى موريتانيا

يضيف سعيد يقطين إلى التمييز والمفاضلة القائمين بين مشرق ومغرب عربيين، مثّل ذلك بين مشرق مركز ومشرق هامش (عُمان – اليمن) وبين مغرب مركز ومغرب هامش (ليبيا وموريتانيا)، ولست أدرى، ما دام الأمر كذلك، لماذا لم يضف السودان والصومال وجيبوتي !

هذه الإضافة تأتي في سياق الدعوة إلى الإنصات للتجارب الطرفية إبداعاً ونقداً، مما يراه يقطين ضرورياً لتطوير فكرنا الأدبي بعامة والسردى بخاصة. ويعدد من الدراسات التي تستجيب لهذه الدعوة ما كتبت فاطمة سالم حاجي عن الزمن في الرواية الليبية، وآمنة يوسف عن "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق"، وهذا هو العنوان الذى اقترحتُه لبحثها في الرواية اليمنية. ولعلنا نذكر الدراسات التي قدمها سعيد يقطين ويمنى العيد عن القصة في عُمان، وصلاح فضل وسعيد السريحي وعلي جواد الطاهر وكثيرون سواهم عن مختلف الأجناس الأدبية في الخليج. وكنت قد ساهمت في ذلك منذ عام ١٩٨٩ بما غدا فصل "الجمالي في القص" من كتاب "فتنة السرد والنقد"، وحذرت فيه من عدوى القطرية السياسية للأدب والنقد (التكويت أو البحرنة أو الجزأرة... من الكويت إلى البحرين أو الجزائر، مثلاً) كما حذرت من المبالغة في قراءة مبدعات الأطراف أو الكيانات الصغيرة الجديدة، وبخاصة تحت وطأة الانتهازية أو العطف أو ردّ الضيف على كرم المضيف، من دون

أن يعني ذلك البتة تعالياً مركزياً أو ما أشبه، مما تقابله نفجة قطرية لـدى كثيرين. وإنما الغاية تدقيق النظر إلى المبدَعات والنقود الطرفية المتـواترة كقُطَب في النسيج العربي .

ويحضرني اليوم ذلك كله بقوة أمام كتاب محمد الأمين ولد مولاى إبراهيم "بنية الخطاب ودلالتها في رواية "القبر المجهول أو الأصول" لأحمد ولد عبد القادر"[١] والذى يحمل عنواناً فرعياً هو: "مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني" .

***

قدم سعيد يقطين لهذا الكتاب، فرأى قيمته ــ بعدما سبق في مستهل القول ــ في تعريفنا بالمجهول من السردية الموريتانية. وقرر بحق أن مـن أهـم حسنات الاهتمام بالسرد في أدبنا الحديث، من وجهة نظر جديدة: "تنبيهنا إلى العديد من الأشكال والأنواع السردية والأدبية التي يحفل بها أدبنـا قـديماً، والتي لم نلتفت إليها تحت تأثير هيمنة (الشعرى) علـى تـصورنا للإبـداع الأدبي"، وذلك ما يحققه كتاب ولد مولاى إبراهيم، فضلاً عن مزاوجتـه ــ يتابع يقطين ــ بين النظرى والتطبيقي، مبيناً عن قدرة فائقة على اسـتيعاب النظريات السردية الحديثة، والتفاعل مع العطاءات العربية في هذا المضمار، فلنعاينْ ما تحقق من ذلك كله .

في مقدمة المؤلف لكتابه، ينسبه إلى اتجاه النقد البويتيقي السردى العربي، بمشغليه النظرى والتطبيقي، ليس كبحث في النظرية، بل كخيار نقدي لمقاربة رواية "القبر المجهول أو الأصول" وللتعريف من خلالها بالسرد الموريتاني. ويلاحظ الناقد ندرة البحوث العربية التطبيقيـة لـذلك الاتجـاه ــ المـنهج، والتركيز على النظرى منه، فماذا تحقق له من ذلك (أيضاً) ؟

يقسم الناقد كتابه إلى قسمين، يؤسس في أولهما لقراءته الرواية المعنية، وبما يستغرق نصف الكتاب. ثم تأتي القراءة في النصف الثاني، ولكن لتعطي التأسيس (التنظير) قسطاً آخر، مما يغلب النظرى على التطبيقي في جملة الكتاب. ولا يفوت الناقد أن يعلل ذلك بالحاجة إلى (تبيين) أدواته التي لا تكاد تبين مما يغرقها بما قال تودوروف وجيرارجينيت وبييرزيما وسعيد يقطين وجمال الغيطاني... وهي العلة ـ الغرق والإغراق ـ التي طالت بالكثير من النقود الحداثية، وبخاصة منها ما هو في الأصل أطروحة جامعية، مثل الكتاب المعني هنا. وينضاف إلى هذه العلة ما ينساق إليه الناقد من أحكام قاطعة وتعميمات، وما يتورط فيه من استطراد القول وتفصيله فيما لا ضرورة علمية له. ومن ذلك في هذا الكتاب الخوض في ظهور أول رواية عربية، أو في علة تأخر ظهور الجنس الروائي بعامة، مع أنه الأكثر ارتباطاً بالبنية الاجتماعية، أو تلخيص وتكرار ما قال المعلمون الحداثيون في وجهة النظر والرؤية السردية والخطاب والتناص الاجتماعي.. أو تعريف النثر والنسق اللساني.. أو الحكم المبرم بعجز الرواية العربية المعاصرة عن إضاءة مساحات من الوعي في البنية الاجتماعية، لأنها لم تتوسل بعد باللغة القادرة على إضاءة تلك المساحات، ومثله الحكم بأنه لن يتسنى للغة السردية العربية الحداثية أن تضيء تلك المساحات، ما لم تتوسل الأنساق اللسانية التي أنتجتها، أى النثرية التراثية غير السردية، والتي يسميها الناقد "الحلقة المفقودة"، وتعني سرود (الأنساق اللسانية) الفقه أو الجغرافيا أو... ولا بأس هنا من الاستطراد إلى أن قول الناقد بإثراء الانفتاح على هاته السرود للكتابة السردية العربية الحديثة، صحيح بجملته، ولكن من دون الجزم بأن تلك السرود ـ الأنساق تظل الأداة الأكثر قدرة على الإبانة عن مدلولات اجتماعية وثقافية في مجتمعنا المعاصر. فلننتظر حتى تختبر الإمكانية، إن أمكنت السيطرة على التبشير .

يبدأ الناقد بدراسته لسياق نشأة الرواية في موريتانيا، والتي يحددها برواية "الأسماء المتغيرة" لأحمد ولد عبد القادر نفسه عام ١٩٨١. وبعد طول النظر في بنية المجتمع الموريتاني قبل قيام الدولة التي جاء بها الاستعمار الفرنسي، وفي المتغيرات السياسية والاقتصادية إثر حكم العسكر عام ١٩٧٨، ينتهي الناقد إلى أن الرواية (الموريتانية) وليدة التحول الطارئ مع العسكر، والمقترن بظهور طبقة متوسطة، مكرراً الأطروحة العتيدة. ويتابع الناقد إلى التحول الأدبي العام الذى جاء بالرواية، إذ تراجع الشعر الكلاسيكي مع بداية الثمانينات (قبل عشرين سنة) وظهر الشعر الحديث، وازدهرت القصة القصيرة، فيما كانت الأشكال السردية قبل ذلك متعالقة مع الأشكال التراثية (المقامة، الرسالة، الرحلة) والمحلية (الأقفاف، والفتاوى، والبراوة..).

هكذا أطلق أحمد ولد عبد القادر الرواية في موريتانيا، كما سبق له أن أطلق الشعر الحديث بقصيدته "السفين". والسؤال الذى يعجل هنا هو: هل يصحّ للقول برواية موريتانية، ما دامت المدونة المنجزة أربع روايات تقليدية (أحمد الوادى لماء العينين شيبه، وأفكار لسيد محمد ولد حيمان، والقنبلة لأحمد سالم بن محمد مختار، والأسماء المتغيرة لأحمد ولد عبد القادر) وروايتان حداثيتان هما: "القبر المجهول أو الأصول"، و"مدينة الرياح" لموسى ولد أنبو ؟

أما الناقد الذى تفيض به الحماسة لمواطنيه ولإنتاجهم، فيمضي إلى دراسة التعلق النصي وتداخل الأنساق اللسانية بين السردية العربية الحديثة والنثرية العربية بعامة، والتراثي من هذه بخاصة؛ ليصل إلى الإضافة الموريتانية المتمثلة بالانفتاح المبكر على النثرية التراثية غير السردية: الفقهية .

وعندما يصل الناقد إلى جوهر مسألته، وهو قراءة رواية "القبر المجهول أو الأصول"، يضعها في الإطار السردى العربي، فيطيل الوقفة مع الرواية التاريخية العربية من أنموذج جرجي زيدان إلى أنموذج تخطيب التاريخ وترهينه، حيث تقوم رواية "القبر المجهول" لأنها تتعالق مع نص تاريخي

شفوي موريتاني. ولعل أفضل ما في دراسة الناقد لتلك الرواية هـو تحليلـه لاستثمار الكاتب لفضاء (المجلس) وما يوفره من إمكانيات لغوية وتداوليـة، سواء في مجلس السمر أم مجلس المسجد أم مجلس الأمير. فهـذا التعـالق النصي مع صيغة المجلس باعتباره مقاماً سردياً، أنتج لغات وخطابات. ومن منجزات الناقد أيضاً دراسته لدلالة الرواية على زمن كتابتها، من أجل ربطها بمرجعها، عبر تدقيقه في (إضافة) الرواية انتفاضة العزل من السلاح والعلم، على الحسانيين (السلاح) والزوايا (العلم)، وذلك بغرض الترهين. وقد جهـد الناقد من أجل تبيّن دلالة الرواية، بتحليله لترهين بنية الخطاب، معوّلاً علـى بيير زيما في الأخذ بمفهوم التناص كمقولة اجتماعية، وبالتالي في النظر إلى العلاقة بين المتخيل ومرجعه كعلاقة تناص .

لقد شيّد الروائي روايته من صراعات الأحياء البدوية الثلاثة، ومن قصة حب ميمونة وابن عمها سلامي، وحملها غير الشرعي منه، وغيابه، ودفنها لجنينها الذي يتحول إلى مزار... ولقد شيد الناقد كتابه حول هذه الرواية من خبـرة كبيرة بتاريخ بلده وبتطور مجتمعه، وبنقد السرديات الحداثي. وعلى الـرغم مما تقدم، سواء في حماسة الناقد، أو غلبة النظرى على كتابـه، أو التكـرار فيه، أو أحكامه القاطعة، فإن كتاب "بنية الخطاب ودلالتها..." هو إضافة إلى الحداثي في المشهد النقدى، تعلن عن ناقد حداثي متميز، مـن دون التلهّـي بالطرفية والمركزية، وبالخروج من أسر القطرية قبل وبعد الخروج من أسر النظرية، سواء في موطنها أم في تجلياتها العربية الجيـدة والرديئـة علـى السواء.

الهوامش:

---

[1] المكتبة الأكاديمية، القاهرة ٢٠٠٠.

عبد الله أبو هيف:
الجنس الحائر

من بين من عرفت، قليلون من لهم مثل ذاكرة عبد الله أبو هيف وسعة اطلاعه، كلما تعلق الأمر بالإنتاج الأدبي والنقدي العربي، وبالحياة الثقافية العربية. ويبدو أثر ذلك جلياً فيما كتب، كما لعله يضيئ مروحة ما كتب في نقد المسرح والرواية والشعر ونقد النقد، وبخاصة في نقد القصة. وإذا كانت كتابة عبد الله أبو هيف للقصة (قد) تعلل تعلقه بنقدها، فلماذا نعلل النصيب المتواضع، مما كتب، لنقد الرواية، بينما تتعاظم الفورة الروائية وفورة نقدها؟

بعد حيز صغير من كتاب "الأدب والتغير الاجتماعي في سورية" ـــ ١٩٩٠، ضمّ مراجعة لأربع من روايات أديب نحوي وخيري الذهبي ووهيب سراي الدين وملاحة الخاني، كان علينا أن ننتظر علامة عبد الله أبو هيف الفاصلة في كتابه "القصة العربية الحديثة والغرب" ـ ١٩٩٤[١]، حيث خصّ الرواية بالفصل الأخير من فصول الكتاب الأربعة. ثم كان علينا أن ننتظر حتى عام ٢٠٠٣، ليوقف للرواية علامته الفاصلة التالية في كتابه "الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربية"[٢].

***

لقد كان أمر الذات والهوية أحد الشواغل الكبرى للكتاب الأول، ثم بات محور الكتاب الأخير، وهو الأمر المتخلّل للكثير من نقد الناقد وكتابته بعامة. ففي مقدمة الكتاب الأولى يرى أن تأثير الغرب هو ما كان الأكثر بروزاً في عملية وعي الأديب العربي لذاته. كما يسجل أن شهادة الأدب العربي

أظهرت أن الحداثة عقلنة للوعي من أجل فاعلية أقوى للذات، وضد جموح الذات، ومن أجل تأصيل الذات. وتحت عنوان "محاذير تمجيد الأصول"، من المقدمة نفسها، نقرأ أن وعي الذات القومية في علائقها بوعي الآخر، هو السبيل إلى متابعة استكمال المشروع الحضارى العربي.

ملفوحاً بالقومي العلماني يأتي غالب أمر الذات والهوية في كتابة عبد الله أبو هيف النقدية. ومن ذلك تحديده في مقدمة الكتاب الأول لبداية الطريق بالمنهج العربي في نقد التراث ـ وأول ذلك نقد الفكر الديني ـ مما يتقاطع مع ما في الخطاب القومي من قول بنظرية أدبية عربية أو بمنهج نقدى عربي. بيد أن مشوار الناقد الطويل قد تخفف من المنافحة الساخنة، وبخاصة مع الخصم ـ الصديق اللدود: الماركسية في لبوساتها العربية النقدية والفكرية، وهو ما يجلوه بخاصة كتابه "الجنس الحائر"، كما سنرى.

ومثل (القومي) هو (الحداثي) في نقد الناقد، كلما تعلق الأمر بالذات والهوية. فالفصل الذى خص به الرواية من كتاب "القصة العربية الحديثة والغرب"، وبعد أن يبين كيف جعل القصاصين العرب ونقادهم من وعي التجريب وعياً بالتاريخ والذات القومية، يذهب إلى أن الحداثة ليست "قيداً على الهوية، بل هي بحث في الذات وموقعها من الآخر قبل كل شيء، لأن أسئلة الهوية لم تكن خلال تجربة القصة العربية الحديثة إلا أسئلة الهوية". ويخلص إلى ما سيلح عليه كتاب "الجنس الحائر" من أن أسئلة الهوية وحدها هي التي أسهمت في تطوير الأجناس العربية الحديثة وتأصيلها. وفي الاستنتاجات التي ينتهي إليها هذا الفصل، نقرأ: "لم تكن عمليات نقد المثال الغربي موقفاً معادياً للغرب، بل كانت وعياً للذات بالدرجة الأولى، مما استتبع نفي محاولات الهيمنة والتبعية والاستعلاء الثقافي في إطار نقد المركزية الأوربية". كما ينتهي الفصل إلى تقرير ارتباط نقد المثال الغربي

بمواقف متباينة وآراء مختلفة لوعي الذات في إطار نقد المثاقفة والمثاقفة المعكوسة بالدرجة الأولى.

***

ينمّي كتاب "الجنس الحائر" ما تقدم، فيثريه ويصلّبه. فأطروحة الكتاب هي أن الذات مأزومة، والرواية هي التعبير عن ذلك. وفي التأنيث للأطروحة سنقرأ أن الفكر العربي النهضوى عكس تباين المواقف من الهوية العربية الحضارية التي يتأسس عليها قول الناقد: "ويا لها من هوية مغدورة". كما سنقرأ أن جوهر التحدى الحضارى أمام الذات هو مجموعة قيم المجتمع المدني وأهداف المشروع العربي في العلم والديموقرطة والعدالة والحرية والتوحيد...

على هذا النحو تمضي مقدمة "الجنس الحائر" في تقديم الأطروحة. فالرواية هي الفن الأكثر تعبيراً عن تحديات الحداثة في المجتمع العربي – وللناقد كتاب عنوانه: "الأدب العربي وتحديات الحداثة" (١٩٨٦) – والرواية صارت سجلاً دقيقاً للصراع الحضارى الذى تعرف فيه العرب إلى ذاتهم، وتاريخ الرواية العربية يكاد ينطبق على تاريخ البحث عن الهوية، ونضوج الرواية في العقود الأربعة الأخيرة يعني في الوقت نفسه وعياً بالذات في معترك الحداثة والتأصيل.

يعلل الناقد ما بلغته الرواية العربية بامتلاكها المعرفي للواقع أكثر من الأجناس الأدبية والغنائية الأخرى. ويعلل هذا الامتلاك بمقاربتها طبيعة البحث، ولأنها فن تعدد الأصوات. أما مظاهر نضوج الرواية العربية، فيحددها الناقد في تقلص حجم تماهي الكاتب مع أبطاله، كما لا يزال يظهر في العمل الأول، وفي الرواية النسائية العربية: تراجع العنصر السيرى أو طابع الرحلة الشخصي، تجاوز المباشرة والتبشير الأيديولوجي – تقلص

تأثير المؤثرات الأجنبية والتقليد الغربي لحساب استيجاء الموروث السردى، وأخيراً: تقديم الرواية لرؤية للعالم، هذا التعبير الجولدماني الشهير الذى يعزز الأثر الماركسي السابق (امتلاك الرواية المعرفي للواقع) في نقد الناقد.

في زعمي أن المظهر الثاني من مظاهر نضوج الرواية العربي خلال *العقود الأربعة الفائتة، يحتاج إلى تدقيق*. فالمدونة الروائية التي يشتغل عليها كتاب "الجنس الحائر" وهو الفعل الذى ينادى مدى تماهي الكاتب مع واحد أو أكثر من ابطاله، كما سيجلو الناقد في مدوّنة كتابه. وهكذا، يبحث النضج عن تعلة أخرى ــ أو أكثر ــ في الروايات التي استثمرت السيرة و / أو الرحلة، وتراجع فيها التماهي عما تلبسه من تسلط الكاتب على أبطاله، مما كتب بهاء طاهر "الحب في المنفى"، وغالب هلسا ومؤنس الرزاز في أغلب رواياتهما، والياس الديرى (عودة الذئب إلى العرتوق)، وحيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر، مرايا النار) وحليم بركات (طائر الحوم)، وغادة السمان (ليلة المليار)، وسليم مطر وجمال الغيطاني وإدوار الخراط وحميدة نعنع وسميرة المانع وعزت الغزاوى...

كما يليق بالأكاديمي تنقفل مقدمة "الجنس الحائر" بخطة الكتاب، وينقفل الكتاب بمعجم صغير لأصحاب المدونة الروائية المدروسة، وهو المعجم الذى ينتظر من الناشر التدقيق الطباعي في طبعة قادمة (ولادة فؤاد التكرلي ــ الاسم الأول لعبد الرحمن مجيد الربيعي). أما خطة الكتاب فتخصّ بقسم مستقل كلاً من "رؤى الواقع، رؤى التاريخ، رؤى الذات"، ثم تفرد قسماً للانتفاضة وقسماً للحرب الأهلية اللبنانية، من أجل درس أزمة الذات العربية كما صورتها الرواية، وبما يحيط بالموضوعات السياسية والاجتماعية (التنمية، المرأة، السلطان). وبالتأزم الذاتي القومي. وقد سبقت ذلك إشارة الناقد إلى أن الموضوع القومي كان مدار تجارب روائية برمتها، وإلى أن الرواية العربية السياسية بلغت شأواً عالياً في مقاربة قضايا المجتمع. وإذا

كانت هذه الإشارة تستدعي النقد الموضوعاتي، والمنافحة الأيديولوجية من سبعينيات القرن الماضي، حين كان القول بالرواية السياسية يثير ناقداً مثل خلدون الشمعة، فالنص النقدى في "الجنس الحائر" سيعول كثيراً على النقد الموضوعاتي، وهو يفي بالمنهج الذى اختاره الناقد: المنهج التقويمي المستفيد من بعض معطيات المناهج الحديثة، دون أن يرتهن لها، كالعلاماتية والشكلانية اللتين يرى الناقد أنهما قد تصلحان لدراسة نصية مفردة، لكنهما لا تفيان بحاجات بحث كبحثه. ولعل الاستباق ضرورى هنا إلى إفادة القارئ غير المتخصص ـ والمحروم في بلده من إنتاج البلدان الأخرى جراء معوقات توزيع الكتاب ـ من تعويل الناقد على النقد الموضوعاتي، ومن تعويله إجرائياً على التلخيص بخاصة، ومن التمهيد للنص المنقود بالتعريف بصاحبه؛ فذلك كله مما يوفر لمثل القارئ المذكور فرصة الاقتراب مما يجهل من المدونة ومن أصحابها.

***

يبدأ القسم الأول من الكتاب "رؤى الواقع" بتفتيق أطروحته على هدى المدونة الروائية، مما ستتعاوره أقسام الكتاب التالية. وأول ذلك هو أن فن الرواية أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي الجمعية والفردية، لما يتيحه من رؤى العالم ومن مقاربة الواقع. ومن ذلك أن الوعي الذاتي في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي قد فارق روائياً ما سبقه، حين ساد تجميل الواقع أو مصالحته، والفخر الوطني أو القومي، والتبشير المهادن الذى ولع به روائيون موهومون بسلطات خيبت وعودها، فتلا بعد هزيمة ١٩٦٧ النقد الروائي الجرىء للواقع العربي، وشرع الروائيون يتأملون بقسوة عطب الذات العربية المغيبة أو المفسدة، ومعوقات تحقيق الهوية، مما

زخر به "التطور السياسي والاجتماعي اللاحق المشوه بتأثير خطب أيديولوجية سادت تبني أنظمة عربية لها، ثم لم تورث إلا المزيد من الهزائم".

بفعل ذلك باتت (الموضوعات) الغالبة روائياً "هي الهوية وقيم المجتمع المدني أو المجتمع الحديث والسياسة والسلطة، وما يستتبعها من معاينة الفساد السياسي والعسكرى والاجتماعي، ومن العجز الرسمي والشعبي الذي ينكفئ على الذات نزعة ثورية، وهي قليلة، ونزعة تدميرية، ونزعة مصالحة الواقع أو تأبيده أو إهماله".

بهذا النظر النقدى لم تعد الذات تلك المتعالية (الكانطية)، وتقشرت الهوية من ضباب (القومي) وقداسته وكتامته. وبهذا النظر يتقدم الناقد إلى ما اختار في هذا القسم من الروايات، معللاً اختياره بأنها أهجيات قاسية ممعنة في تعرية الذات، تخترق التابوات السائدة، ولا تأبه بالرقابة. وكان الناقد في مقدمة الكتاب قد علل اختيار مدونته كلها بجدتها، وبافتقاد أغلبها لنقد جدى، وبألمعية كتابها وتوزعهم على البلدان العربية.

يتوزع نقد النص بعامة بين (إطار الموضوع) و (الرؤية الفكرية)، كما هو الأمر في القسم الأول مع روايات الطاهر وطار وعبد الرحمن مجيد الربيعي وأحمد إبراهيم الفقيه. وينضاف إلى ذلك أحياناً (الرؤية الفنية) كما مع روايتي صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر، أو ينضاف بناء الرواية ولغتها، وهو ما قد يصير (اللعبة السردية) مع رواية إبراهيم بشير إبراهيم. ومع رواية فؤاد التكرلي تنضاف (ملاحظات فكرية)، وبدلاً من (إطار الموضوع) سنرى (إطار الرواية)، كما سنرى (توصيف الرواية) وهما ما سيتكرر في الأقسام التالية من الكتاب. والملاحظ هنا بقوة أن (إطار الموضوع) أو (إطار الرواية) أو (توصيف الرواية) يقوم على التعريف بالرواية أو تقديمها، ولكنه يغدو تلخيصاً في حالات كثيرة، بلغ في الأقسام التالية (تقريباً) خمس صفحات من عشر مع رواية "الشياح"، وخمساً من أربع عشرة مع رواية

"قلعة الجبل"، حيث بات العنوان "تداعيات الحكاية"، بينما بات "شيء من الحكاية" مع رواية "بريد بيروت". وبصدد هذه الرواية لا يخفى عناء الناقد مع التلخيص إذ يبتدئ بالقول: "من الصعوبة بمكان أن نقف على تفاصيل الحكاية". ويأتي مثل ذلك بصدد رواية "بيضة النعامة" ما يبتدئ به القول: "يصعب تلخيص الرواية"...

لقد بدت للناقد رواية الربيعي "خطوط الطول خطوط العرض" أشبه بالسيرة الشخصية، وكاتبها يتماهى مع بطلها، حيث بدت وجهة النظر بفعل التماهي هي وجهة نظر الكاتب المبثوثة باحتساب. كما بدا للناقد تماهي صوت الروائي مع صوت الرواى في رواية وطار "تجربة في العشق" لكأن الرواية نص ذاتي، وبدا الروائي كالرواى يتقمص شخصية المجنون في الرواية. ولئن كان الناقد سيلح على هذه المماهاة بين الكاتب والرواى أو بين الكاتب والشخصية المحورية، بصدد نصوص أخرى، فإن دراسته لبناء رواية وطار ولغتها تبلغ ذروة كبرى، حين تعاين البناء من خلال مستويات السرد الواقعي التقريرى، والمفارقة بين خاص وعام، والاستعارة، وحين تتابع دراسة المستوى الأخير تَحوُّلَ المستوى الأول إلى تعبير كنائي. وكذلك حين تعاين الدراسة في لغات الرواية لغة المعرفة العلمية، ولغة الوثيقة، ولغة النقد، ولغة المعرفة التاريخية، ولغة الكاريكاتير. أما إستراتيجية التسمية فلعل تشغيلها كان سيحقق إنجازاً أكبر لو توفر لها التعمق الذى توفّر لسواها، وبخاصة أن دراسة (أمير الدوال ــ اسم العلم الروائي) لا تزال تنتظر منا الكثير.

مع رواية حيدر حيدر "مرايا النار" يلاحظ الناقد أن شعرية السرد قد عنت علاقات لفظية مفعمة بالدلالات، كما عنت منحها التردد اللفظي الذي يجعل من الفيض اللغوى المدهش دلالةً في تركيب السرد. وعلى الرغم من أن الناقد سيلتفت هنا وفي مظانّ أخرى من كتابه إلى وطأة الشعر على السرد،

لكن ذلك يأتي رفيقاً بعامة، وبرواية حيدر بخاصة. وسيغدو هذا الرفق حماسة متقدة بصدد رواية إبراهيم بشير إبراهيم "الزندية"، فإذا التجريب فيها قد بلغ اقصى حدوده، وإذا بالروائي قد اختار لسرده بنية غير مسبوقة في استخدام تقنيات سردية موروثة، ولاسيما الإخبار والسرد الإخبارى، وإذا بلعبة التخييل في الرواية لعبة فريدة، عمادها السرد الأدبي الإخبارى على لسان ناقد مزعوم يمارس نقده لرواية "الزندية" التي تفترض اللعبة أنها منشورة.

وواقع الأمر أن تلبّس شعرية الرواية بالشعر قد بات وهماً كبيراً من أواهم الحداثة، سواء لدى حيدر حيدر أم إدوار الخراط أم سواهما، حيث صارت الشعرية نسبة إلى الشعر، بديلاً لأدبية الأدب، ومنها روائية الرواية، وتعلقت الشعرية باللغة. وواقع الأمر أيضاً أن تقنية الإخبار أو السرد الإخبارى ليست فريدة رواية "الزندية"، إذ سيشخصها الناقد بألمعية وجلاء في نصوص تالية. ولعبة "الزندية" في الناقد المتخيّل والنقد المتخيّل ضمن النص الروائي، هي لعبة وعي الرواية لذاتها. إذ تفكر بنفسها، مما تعاوره صلاح الدين بوجاه ومؤنس الرزاز ومحمد كامل الخطيب وخليل صويلح وعشرات سواهم، في تجلّ متفاوت للميتا رواية، أدعوه بالسيرة النصية.

على نحوٍ أكبر هدأة تأتي حماسة الناقد مفسحةً للذائقة النقدية، مع ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه "سأهبك مدينةً أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة). ولعل غواية الذائقة وافتتانها وتنازعها مع الحماسة هو ما أتى بالالتفات عن السيرية وعن الرحلة في ثلاثية الفقيه، على العكس مما تلا مع رواية فؤاد التكرلي "المسرّات والأوجاع"، والتي بدت للناقد حيناً سيرية، وحيناً انسيابية، وحيناً تاريخية. وقد أسس السيرية في الرواية على بعض التماهي بين بطل الرواية والراوى المضمر العارف، وبين مهنة البطل ومهنة الروائي، وهي القانون والمحاماة. أما ما تخلل الرواية من النقد الروائي —

لنعدْ إلى الميتارواية ــ فيقول الناقد بصدده: "وثمة أفكار ومعتقدات مبثوثة في المتن الروائي، وبعضها أشبه بالنقد الروائي، تقارب تفكير الروائي الأدبـي ورؤيته الفكرية النقدية، على أن ذلك كله أقل بكثير مـن مقـادير انتـساب الرواية للسيرية". ولئن كان الناقد قد أخذ على الروايـة صـفحات (الجـنس الغريزى) الذى يفتقر إلى التسويغ الفكرى والفني ــ وهذا موضع خـلاف ــ فقد سجل لها تقنية السرد البوليسي بما هو تشويق وتعمية للمنظور الـسردى وتأخير القصد، يستدعي التلاعب في التحفيز أو تركيب الوحدات القصـصية في نسقها الحكائي.

***

في القسم الثاني (رؤى التاريخ) من كتاب "الجنس الحائر" يحـدد الناقـد مسارات هذا (الاتجاه) بالرواية الانسيابية، والرواية النقدية للتاريخ، والرواية التي اتخذت من التاريخ سبيلاً لقراءة الحاضر أو الراهن، والروايـة التـي قاربت التاريخ بأساليب تخييل تنهض على الصدق الفنـي، والروايـة التـي استعادت التاريخ بأسلوب الكتابة. ويبدو في هذا التقسيم ــ والتقسيم تعـسفي دوماً كما استبق الناقد إلى الإشارة في مقدمة كتابه ــ أن المسارات ١،٤، ٥ هي نظر إلى فنية الرواية، مقابل النظر إلى (الموضوع) في المسارين ٢،٣، وانطباق المسار ٣ على الجميع. وفي جلاء ذلك نرى أن المسار الثالث هو، بحسب الناقد، اتجاه رئيس لكتابة التاريخ في الرواية، وحيث لا يكتب التاريخ لذاته، وإنما "يتيح له الفن الروائي احتمال تعدد دلالات من أجل فهم أشـمل وأعمق للراهن المؤرق الضاغط على الوجدان القومي أو الذات العامة". كما نرى أن المسار الرابع هو بحسب الناقد "مقاربة التاريخ بأساليب تخييل يكون التاريخ حاضنتها، بهدف امتلاء الخطاب الروائـي بـالوعي، دون الالتـزام

بوقائع محددة، وإن كانت الوقائع الفنية أمينة للحقيقة التاريخية": هكذا يبدو لنا أن المسارين الثالث والرابع هما المسار الثاني.

فيما يخص الجزأين الأول والثاني من روايتي "مدارات الشرق"، مما تناوله الناقد في هذا القسم من كتابه، يشخص توكيداً ملحاحاً للرواية "على أطروحات النهضة في الحرية والعلمنة والديموقرطة والعلم والعقلانية والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان والمشاركة الشعبية، وهي ما زالت حلماً في الراهن. وثمة توكيد على أهمية وعي هذه الجذور التي قادت النظام العربي أو الأنظمة العربية في بؤسها وانكساراتها وهزائمها". وفيما يرى الناقد أن روايتي انسيابية، يؤكد أن الرواية صارت عند كتابه الرواية الانسيابية على وجه الخصوص، إلى بحث في التاريخ. ولئن كنت أوثر هنا القول بالحفر في التاريخ، فنفي بو علي ياسين وواسيني الأعرج أن تكون "مدارات الشرق" رواية تاريخية، يهمني في هذا السياق، كما يهمني في كل سياق، وكما يهمني ما حدد الناقد من الدوافع الروائية لاستقراء التاريخ العربي الحديث والمعاصر، في مستهل هذا القسم من كتابه، سواء بحرب ١٩٦٧، أم حرب ١٩٧٣ "المخيبة" أم بإعادة أسئلة الهوية بعامة.

لعل هذا القسم من "الجنس الحائر" أن يكون المجلى الأكبر لخبرة الناقد في تحليل النصوص. هكذا بدت رواية نجيب محفوظ "حديث الصباح والمساء" أشبه بتقرير إخبارى عن مصر خلال قرن، تتوسل أسلوب القص الإخبارى ـ لنعدْ إلى رواية "زندية" ـ ويثمر فيها الكاتب جمالية السرد من أبسط مستوياته التي عرفها التراث العربي، كالخبر والسمر والليلة والحديث. وقد أفاد الناقد من الشكلانيين في تتبعه لاعتماد راوى رواية محمد جبريل "قلعة الجبل" على تثمير وظيفة توهم الحافز أو الوحدة القصصية الأصغر، عندما تصير هذه الوحدات إلى وحدات غرضية. وقد جلا الناقد صنيع الروائي هنا في استلهامه الموروث السردى الأدبي، لاسيما صيغة الخبر ـ لنعدْ إلى

"الزندية" ــ حيث يجمع داخل الخبر الواحد أخباراً أصغر، ثـم يـوائم بـين مجموعة الأخبار التي تشكل فصلاً صغيراً أو أكبر قليلاً داخل الباب الواحد. وإذ يعلل الناقد نجاح الروائي في جعله الخبر حاضناً لأيديولوجيا مقنعة عـن طريق المعارضة والسخرية والمفارقة بين سرد راوٍ وراوٍ، فهو يتابع بحذق وألمعية "النظر إلى الخبر على أنه وحدة سردية عضوية قابلة لتحويل الحكاية وأجزائها وشذراتها إلى خطاب مستوعب لعلة الخبر ومسبباته، حرصاً على تثمير وظائف السرد". ونقع على مثل ذلك بصدد رواية سالم حميش "مجنون الحكم" حين يتملى الناقد اشتغال الرواية على الكتابة التاريخية عبـر التعلـق النصي مع كتابات المؤرخين القدامى، وعبر التخييـل انطلاقـاً مـن تلـك الكتابات، وعبر اللجوء إلى مفهوم الكتاب القصصي. لكن الناقد الذى يرى أن الرواية كتبت بلغة مؤرخي مرحلة الحاكم بأمر الله ــ لم يشر إلى ذلك بصدد رواية محمد جبريل التي كتبت بلغة مرحلة أساس الدولة المملوكي ــ يتـابع إلى أن رواية حميش قد استخدمت تقانات حداثية في السرد الروائـي، مثـل التهكم والهجاء والمفارقة، فيعجل السؤال عما إذا كانت هذه التقانات حداثيـة في السرد الروائي، أم هي تقانات سردية بعامة؟

***

يؤشر ما تقدم بصدد مقدمة "الجنس الحائر" كما بصدد قسميه الأوليين إلى أبرز ما في منجزه النقدى، مما سيتعزز في القسمين الأخيرين.

ففي الروايات الخمس من روايات (الحساسية الجديدة) والتي تناولها القسم الثالث (رؤى الآخر) من الكتاب، جرى تقرّى أمر الذات والهوية. وقد كانت الرحلة إلى باريس مدار روايتي عروسية النالوتي "تماس"، وحميدة نعنع "من يجرؤ على الشوق"، كما كانت الرحلة إلى لندن مدار رواية سميرة المـانع، لكن الناقد لم يركّز على ذلك، كما لم يركّز على الـسيرى إلا فـي روايـة رؤوف مسعد "بيضة النعامة". وبينما كان التركيز في رواية النالوتي علـى

التجريب "المخل بالمعالجة، وخصوصاً إبهام الدلالة وتطـوح المعنـى فـي مراوغة ضمير الراوى وغلبة الشعرية والتراكم اللفظي"، كان في رواية نعنع على تغييب الذات في غمرة انخراطها في حياة الآخر، حيث "تسربل وعـي الآخر في تلافيف النواح على قدر أمة تذهب في التردى والخلافية والعماء، وهو مظهر من مظاهر تأزم الذات العربية". ومثل ذلك ما كان مـع روايـة سميرة المانع التي عدها الناقد مرثية للذات إثر حرب الخليج الأولـى. أمـا رواية موسى ولد ابنو "مدينة الرياح" فقد اعتبرها الناقد تعبيراً عن صـراع الذات والمكان، آل إلى الكفر بالانتماء القومي أمام هجمة الآخـر الغـازى الغربي. وقد خصّ الناقد الهوية بفقرة في درس هذه الرواية، تحت عنـوان "سؤال الهوية المغيبة أو المتجنبة"، وانتهى فيها إلى تـسربل بنيـة الروايـة بإيحاءات رمزية لا تخفى، للتعبير عن محنة الهوية المتجنبة إلى حد الكفـر بها. وتبقى أخيراً رواية رؤوف مسعد التي خصّ الناقد السيرية فيها بفقـرة عنوانها "التماهي السيرى"، وانتهى فيها إلى بناء الرّواية على تماه سـيرى، وعلى التخييل القليل أو الكثير للوقائع السيرية بغية إثارة قضايا شائكة "بمـا يجعل التأزم القومي شاخصاً وكأنه داء عضال لا شفاء منه".

تتوزع هذه الروايات على النحو الذى وفّر للناقد أن تكون لـه إضـافته الهامة إلى البحث في التعبير الروائي عن وعي الذات ووعي الآخر. فثلاث من الروايات هي لنساء، والأخريان كان الوطن فيهما بخاصة حاضنة العلاقة مع الآخر. والروايات الخمس يشملها العنوان الـذى أطلقـه إدوار الخـراط "الحساسية الجديدة". لكن مثل هذا الاختيار الدقيق لم يتأت للقسم الرابع مـن "الجنس الحائر" فيما يتعلق بالحرب اللبنانية. فإذا كانت حنـان الـشيخ هـي الروائية اللبنانية الأكثر معالجة لتلك الحرب في روايتين، فمـاذا إذن عـن روايات هدى بركات والياس خوري وإيمان حميدان يونس على سبيل المثال؟ وماذا عما فات المدونة الروائية للحرب اللبنانية، كما جاءت في الكتاب، حيث

غابت – على سبيل المثال – روايتا غادة السمان "ليلة المليار"، وأحمد يوسف داوود "فردوس الجنون" من سورية، كما غابت من خارج سورية روايات مؤنس الرزاز "اعترافات كاتم صوت"، وبهاء طاهر "الحب في المنفى"، وعزت الغزاوى "الخطوات"

من ناحية أخرى، يبدو أن النقد (الموضوعاتي) هو ما اختاره الناقد لدرس تلك الروايات، وحيث جرى التركيز على التماهي السيرى مما رأينا مع رواية رؤوف مسعد، وذلك في روايتي ياسين رفاعية "رأس بيروت"، وحنان الشيخ "بريد بيروت"، كما سيلي مع رواية محمد منيب الياس "البندوق" ومع رواية إبراهيم نصر الله "مجرد ٢ فقط"، في القسم الأخير من الكتاب. أما التألق النقدى فقد جاء فيما أخذ الناقد على روايات القسم الرابع، ومنه التفسير الجنسي للتاريخ في رواية حنان الشيخ، كما جاء التألق فيما خصّ به أمر الذات في الرواية نفسها وفي رواية ياسين رفاعية. أما القسم الأخير من الكتاب، والمتعلق بما كتبت الرواية عن الانتفاضة، فإلى ما ذكرنا عن التماهي السيرى، يستعاد أسلوب (الخبر) مع رواية أديب نحوى "آخر من شبه لهم". ويبقى الإنجاز المميز في درس رواية "برارى الحمى"، على الرغم – وربما بفضل – ما يستدعيه من مجادلة في النزوع ما بعد الحداثي روائياً. فهذا النزوع يبلوره النص النقدى بالهجانة والسخرية وتشظية المكان والزمان واللغة أو تكسيرها أو عزلها عن العاطفة والشعور، وهو ما جاء في رواية "برارى الحمى" بغرض تعزيز نقد الذات القومية. لكن ما بعد الحداثة في الرواية وفي سواها ليست – في المقام الأول – أسلوبية بعينها، بل مفهوماً ونظراً للكون، وليس هذا سوى إشارة أولى من إشارات المجادلة هنا. على أن النص النقدى قد تألق من جديد وهو يلحظ من رواية "برارى الحمى" أن: "ذوبان القرائن داخل نسق تنضيد الحكي في ثقافة مشهدية ساعفة على تثمير بصرى، ما يلبث أن يندرج في مفهوم التشويه الذى يفيد تعدد مستويات السرد

الروائي"، وهذا ما يعده الناقد منطلق النزوع ما بعد الحداثي الـذى يـنقض البنية المنطقية بالإمعان في المفارقات اللفظية طلباً لدلالة قريبة، والإمعان في السخرية اللفظية والمعنوية، والهوس بالتصنيع اللفظي، ومجـاوزة الهجانـة حدود اللغة إلى الأفكار والبنية السردية، وتعمد كسر الإيهام بـذكر إحـالات نابية عن نسق التنضيد السردى..

***

سوى النزوع ما بعد الحداثي، أو ما تقدم عن السيرة والرحلـة سـواء للنضج الروائي أو للمدونة التي اشتغل عليها كتاب "الجنس الحائر"، يتـوفر لدارس الكتاب ما ينافح فيه، ومنه في درس رواية "برارى الحمـى" فقـرة "ملامح من رواية النص"، فهذه الفقرة تخاطب أيضاً رواية "الزندية"، وبأكثر مما تخاطب به رواية "برارى الحمى". وكذلك ما جاء في مقدمة الكتاب مـن قول الناقد: "عدت للروايات أساساً، ولم ألجأ إلى شهادة الروائيين أنفـسهم إلا في أضعف الحالات". مقابل ذلك لا يبدو اتكاء الدرس على الـشهادات فـي أضعف الحالات، كما جاء بصدد روايات هالة البدرى وسحر خليفة وحيـدر حيدر والطاهر وطار وعبد الرحمن مجيد الربيعي.

غير أن ما هو أهم من المنافحة في كل ذلك وفي سواه، هو ارتقاء المنجز النقدى لعبد الله أبو هيف، سواء على مستوى تطور نقد الناقد نفسه، أم بموقع ذلك المنجز في المشهد النقدى العربي الحداثي والأكاديمي، أم بالإضافة التي حققها المنجز لمسألة الهوية والذات روائياً، وهي المـسألة التـي تـضطرم أسئلتها عربياً وكونياً أيّما اضطرام، ومن ذلك ما لعله يكون خاتمة وافية، كما عالجه المفكر التركي إرفن جميل شكْ في كتابه "الاستشراق جنسياً"[٣] حيـث تتبين الهوية كمركب مبني اجتماعياً من دلالات الذات المستمدة من عضوية الفرد في الطبقة أو الأمة أو الدين أو العرق... ولا تكون (الهوية) كاملة أبداً،

بل هي بالأحرى قيد البناء دوماً، وليست شيئاً تدركه الحـواس، بـل هـي سيرورة غير منتظمة، وفترات بنائها الكثيف هـي غالبـاً فتـرات الأزمـة والتحول. والهوية أرخبيل من الأمكنة، ولا تنفصل عن بناء الغيرية. وبمـا يتصل بأطروحة "الجنس الحائر" قد يكون من الأهمية أن نضيف مما عالجه إرفن جميل شكْ أن السردية تؤدى دوراً مركزياً في تكوين وصون الهويـة: "إنها حاملة للمعنى، والقناة التي من خلالها يحكي الفـرد نفـسه وللآخـرين حكاية مكانه في العالم". ولئن كانت الهوية هي بناؤها الخاص، فالسردية هي الوسط الذى يتحقق من خلاله هذا البناء: ألا يخاطب هذا كله السرد الروائي الذى اشتغل عليه المنجز النقدى الهام لعبد الله أبو هيف فيما توّج به مشواره الطويل: كتاب "الجنس الحائر"؟.

الهوامش:

---

(١) اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

(٢) دار رياض الريس، بيروت ٢٠٠٣

(٣) ترجمة عدنان حسن، دار قدمس، دمشق ٢٠٠٣

الرواية بين الكاتب والنقاد:
من زواج إلى علاقة (*)[1]

[1] (*) مساهمة الكاتب في مؤتمر النقد الأدبي السابع المنعقد في جامعة اليرموك، اربد ١٩٩٨/٧/٢٠.

كما فعل غيره من قبل، ترك الروائى العربى طويلاً للقارئ - وبخاصة منه: الناقد - (أن يقرأ) رواياته، قبل أن يشرع هو فى السنوات الأخيرة فى النهوض ببعض ذلك، وغالباً على استحياء أو بنرجسية أو بجزافية، مما تعج به الشهادات التى أوشكت أن تغدو عرفاً فى المؤتمرات والندوات الأدبية[١].

على الرغم من ذلك، وبفضل الشهادات التى يرجح فيها أو يتألق تأمل الكاتب لكتابته ونقدها، متخففاً من تلك الشوائب[٢]، بات بوسع المرء أن يتحدث عن مدونة لهذه (القراءة الجديدة) التى طفقت أدعو إليها وأحاولها منذ سنين[٣]. وفى غضون هذه القراءة، أو فى قراءة جديدة أخرى، يلح على الكاتب أن يقرأ قراءات رواياته[٤]. وليس ما تنطوى عليه من ذلك بعض المحاورات أو المساجلات الصحافية بين كاتب وناقد، سوى اللغة المشوشة لهذه القراءة. ويبدو أن حظ هذه القراءة لا يزال أسوأ من سالفتها. لذلك أقدم فيها هذه المساهمة، وأصدع الكتاب بالدعوة إليها، فلعلها، ومعها قراءة الكتابة لنفسها، تمدان النقد ونقد النقد بنسغ جديد، مهما يكن ما يؤهل الكاتب للنقد متواضعاً، فكيف إن كان يمارس كتابة النقد - وربما نقد النقد - مع كتابة الرواية، مثل إدوار الخراط ومحمد برادة والياس خورى وواسينى الأعرج ومحمود طرشونة وصلاح الدين بوجاه وهانى الراهب ومحمد البارودى وأحمد يوسف داود وآخرون، قد لا يكون آخرهم كاتب هذه السطور.

الكاتب والقارئ:

على مستوى أول، لا تتكتب فيه القراءة نقداً، وقد تكون نقداً شفوياً إن صح التعبير، على هذا المستوى، كنت قبل أن أغدو كاتباً، كما سأردد خلف

بارت منذ سنين "أحس بى تجاه القراءة اضطراباً مذهبياً كبيراً: ليس بى أى مذهب فى القراءة (..) لا أعرف حتى إن كان يلزم امتلاك مذهب للقراءة، ولا أعرف إذا لم تكن القراءة فى جوهرها مجالاً حميماً للممارسات المتنوعة والتأثيرات التى يتعذر حصرها.."(٥).

هكذا عشت (القراءة الراغبة)، والإيروسية فى القراءة، وعرفت ألواناً من التدله بروايات، بدءاً من التدله الراغب مع "الطاعون" لألبير كامو، قبل أن أغامر بكتابة رواية بسنين، إلى تدله الامتلاك مع روايات إميل حبيبى، إلى تدله فتدله برواية فرواية طوال هذا العمر الذى أخذته منى كتابة الرواية.

على هذا المستوى عشت وأعيش (القراءة الحرة)، على الرغم من أننى بت قادراً على الرطانة بالقراءة المؤسطرة والمشوهة والهرمينوطيقية والسوسيولوجية والسيكولوجية..، وبضغوطات القراءة وكبوتاتها وعنفها، وباللذة الكنائية التى تجذبنى فى رواية أو فى أى سرد، وسوى ذلك كثير مما طلع به النقد الحديث فى القراءة (والتلقى والاستقبال).

وإذا كان بعض تلك الرطانة قد أفادنى – كما أحسب أنه أفاد سواى – على المستوى التالى للقراءة، حيث تنكتب نقداً، فقد كان – قبل ذلك وبعده – هجسى ككاتب بالقارئ ممضاً على الدوام.

ربما كان هذا الهجس فى السنين الأولى للكتابة ينصب على من سيقرأ الرواية: كيف سينتزع من الكلمات قولها؟ أى عنف سيتوسل ليؤولها (هايدجر)؟ كيف سيجذبها إلى عالمه؟ كيف سيدرجها فى أيديولوجيته؟ كيف سيفسر رموزها ويجلو صورها والتباساتها ويملأ فراغاتها؟ كيف سيطوى صحفاً عما هو بها أكبر تعقيداً؟ ماذا سيحذف منها وماذا سيضيف إليها؟.

من أجل ذلك ربما حاولت مد العصا للقارئ فى البداية – الرواية الأولى بخاصة: ينداح الطوفان ١٩٧٠ – كما يشخص ميشال أوتــن فــى بعــض الروايات (المنظمة)، وهو يصف العلاقة بين النص والقارئ، حيــث تــوفر العصا للقارئ تكأة مريحة فى موضع ما من النص.

وبسبب ذلك ترجحت ولا أزال بين القراءة كفن يقــوم علــى موهبــة وتجربة وثقافة القارئ، حيث يستحيل وجــود منهجيــة حقيقيــة – القــارئ الهرمينوطيقى – وبين القراءة كمنهجية توفر أكبر قدر من الحرية للقــارئ، فيأتى الرواية من حيث يشاء وكيف يشاء.

رويداً أخذ الهجس الممض بمن سيقرأ الرواية يتشكل على نحو آخــر. هكذا عبرت عام ١٩٨١ عن تفكيرى بالقارئ بالتساؤل: "كيــف يمكننــى أن أدفعه إلى مشاركتى اللعبة الروائية؟ كيف يعبر؟ كيف يحاور؟ كيف يمكن أن يفعل ذلك أفضل؟ هل يكفى أننى أصوغ همومه ومعاناته؟"(٦).

فى صلب ذلك التشكل الموالى والمتجدد للهجس بالقــارئ تقــوم حقــاً الوحدة الموحشة، وإيناس الكتابة، ويصدق أمبرتو إيكو فى جزمه أن المؤلف لا يأخذ القلم إلا لأن متلقيه ليس هنا، ليس فى هذا الفضاء الذى يكتب فيه.

ولعل العلامة الكبرى لذلك التشكل قد غدت فى الالتفات عمن سيقرأ إلى المسرود له، وفيما يمكن من توحيد هذا وذاك. ولعل ذلك ما جعلنــى، بعــد عشر سنوات مما تقدم، لمجلة الطريق، أتلعثم أمام سؤال نجوم الغانم: "إلــى أى مدى يكون الآخر "القارئ" حاضراً أثناء الكتابة؟" فأقول: "فــى الكتابــة الأولى، الآخر الوحيد أو المتعدد الذى أعيش، ولا يحضرنى فقط، هــو هــم فلان أو فلانة من بشر الرواية"(٧). وبعد قليل من ذلك ستتساءل ديانا جبــور

عن كثرة مفردات (يبدو، ربما يظهر..) فى رواية "مدارات الشرق"، فأقول: "أظن أننى أكثر من استخدامها فى مواقع لا تحتمل يقين السارد فى تصوير حالات غير يقينية، وتستدعى قدراً أكبر من مشاركة القارئ فى التخييل. كنت أتمنى لو أن هناك أدوات لغوية أكثر من ذلك لأستخدمها كلها فى هذه المواقع"(٨).

للأسف يلتبس بالتزيد أى حديث للكاتب العربى عن القارئ، ما دامت الرواية التى يقرأها الالاف خلال سنين تعد (شعبية)، وما دامت الأمية والنشر والتوزيع على ما هى عليه، كذلك الاحتكاك المباشر بين الكاتب والقارئ.

فى واقع كهذا تتضاعف وطأة القراءة الساذجة أو التلقى شبه المرجعى (وولفجانج ايزر)، حيث يطمث النص لصالح ما هو فوق نصى، وتكون القراءة بديلاً واهماً للممارسة، ويملأ القارئ بياضات النص بطريقة أحادية أو آلية، محكوماً بالوهم الذى ينتجه تحت إغراء النص. فى واقع كهذا تتضاعف وطأة المطابقة التى يقيمها القارئ بين الكاتب وشخصيته أو أكثر من شخصياته، أو بين شخصية أو أكثر من شخصيات الرواية وبين فرد أو فرداً أو جماعة من محيط الكاتب أو القارئ. وقد كتبت منذ سنوات جراء ما لحقنى من ذلك، ومنذ روايتى الأولى:

"عانيت من الالتباس الدائم بين النص والملتقى. والأمر ليس كذباً ولا صدقاً بالمطابقة مع واقع معين أو قراءة بعينها، بل لعب. ولأن كثيرين طابقوا بين شخصيات من "مدارات الشرق" وواقع معين، فقد غدوت شديد الاهتمام بكيفية تلقى القارئ لهذه الرواية خارج سورية للرواية، حيث القارئ

براء من شبهة تحصيله المدرسي في تاريخ سورية، ومن شبهة عيشه في بقعة محددة. وأقول: شبهة، لأنها كذلك، كما قلت قبل قليل: التباساً. ولا يدرأ أياً منهما أن يتلاعب الكاتب بأسماء البشر أو الأمكنة، فللقارئ لعبه ومخيلته. وهي إذن: ورطة التخيل واللعب في الرواية. ورطة الوقائعية والإيهام وضغطهما على القارئ والكاتب والنص (...).

والطامة تقوم حين تبدأ المطابقة السياسية أو الأمنية، فتتعرى الرواية من أدبيتها، وتلغى المخيلة والاحتمالات والدلالات، وتتسلط قراءة واحدة"[٩].

وكما هو معلوم، فالطامة قد تؤدي بالكاتب أو الرواية على الأقل إلى قيد أو أذية مادية أو معنوية، فليت الأمر يبقى في الحدود التي رآها أمبرتو إيكو في "القارئ في الحكاية"حيث يتخيل القارئ عالماً يفترض أنه يتطابق مع عالم السرد الذي تتخيل فيه الشخصية بدورها عالماً يفترض أنه يتطابق مع مختلف الرغبات والفواعل التي تدفع مختلف أفراد الطاقم الحكائي إلى العمل[١٠].

هل يأمل المرء أن تصح هنا قولة "رب ضارة نافعة" فيتضاعف هجس الكاتب بالقارئ، وترحب القراءة وتثرى، ويستقيم أود العلاقة بين الكاتب والقارئ على الرغم من كل ما يعتورها وسيعتورها؟

الناقد والقارئ:

مع القراءة التي تتكتب ننتقل إلى مستوى آخر، فيغدو القارئ ناقداً، وقد يتدرع بالإنابة عن القارئ الذي يبقى في المستوى الأول، ولايكتب قراءته.

لقد أرخى ياوس أو سواه الأشرعة منذ عقود لجمالية التلقـــي. وتــدافع نقادنا – مؤخراً بخاصة – خلف من تدافع فى هذا السبيل من النقاد الألمـــان وغير الألمان، طوال هذه العقود، فتدافع القول فى نص القارئ وآليات التلقى والتأويل وسيميولوجية القراءة وسوى ذلك كثير.

ولأننى معنى هنا بقراءة نقود رواياتى، فسأتابع ما جاء فى هذه النقـــود مما تقدم، ولعل ذلك يوفر أيضاً قراءة لاشتغال عينة عربية علـــى القـــراءة والقارئ والنقد والناقد والنص والكاتب.

وملاحظة العجلى والعاجلة هنا هى إلحاح ناقدنا حيناً على أنـــه قـــارئ وحسب، والإنابة حيناً عمن ينعته بالقارئ العادى، حيث يبدو الناقد يـــستعيد السلطة التى تخلخلت جراء اتجاه النقد إلى أن يكون القراءة التى أرادها ياوس وايزر وسواهما. وفى استعادة الناقد للسلطة تراه يخاطب المنقود باسم الحقيقة المطلقة المبهمة: القارئ، متدرعاً بالديموقراطية.

وهذا ما تراءى لى فى مواطن غير قليلة من نقود محمد جمال بـــاروت وعبد الرزاق عيد وعلى نجيب إبراهيم(١١)، فضلاً عن أن مكنة بعض هـــذه النقود من أمر التلقى والتأويل، تبدو فى أحياناً غير قليلة مرتبكة وســـياحية، على العكس من نقود قاسم مقداد وصدوق نور الـــدين وواســـينى الأعـــرج. وسأبدأ بالأخير الذى يسمى مرة: القارئ المتخصص، وأخرى: القارئ الناقد، وثالثة القارئ (بلا ألقاب).

يبدو انشغال واسينى الأعرج كبيراً بمخيلة القارئ الناقد وغير الناقـــد. فعن الأولى يقول فى دراسته "المتخيل الروائى والتاريخ: مدرات الشرق"(١٢): "إذا افترضنا أن للقارئ الناقد مخيلته (وهذا مؤكد) ويتعامل مع كتاب إبداعى

لنقده، أى مع مادة منجزة، مع متخيل، فكيف سيكون الأمر؟ إن المتخيل في هذه الحالة يصبح مادة مشاعة، أى يمكن لمجموعة من النقاد أن ينجزوا دراسات مختلفة انطلاقاً من نفس النص. هذا صحيح تماماً. وهذا يقودنا إلى ضرورة الاعتراف سلفاً بأن الحدود الفاصلة بين المخيلة والمتخيل هى حدود نسبية، يمكن أن يتبادلا فيها المواقع بسهولة"[١٣] ويقود ذلك بحسب الأعرج إلى القول بالمخيلة المفتوحة، وبالمتخيل المحدود نسبياً، حتى إذا انتقل بهذا الأمر إلى القارئ (العادى) نراه يتابع فريد الزاهى فى كتابه "الحكاية والمتخيل"[١٤]، فيقول: "تنحو الكتابة والنص معاً إلى اللعب، ومن ثمة لشرح ذاتها وممكناتها التقنية واللغوية والدلالية، وتدخل فى هذه اللعبة ذات الكاتب المغيبة وذات القارئ المستحضرة. إنها تستدعى متخيلهما ليشاركا فى لحظة القراءة – الكتابة، ويعيدا تشكيل صورة النص، إذ بكل نص خصائص وثغرة دائمة متجددة الاشتغال، تهدى للقراة فراغها باعتباره موطئ قدم رغبات ومتخيل القارئ ومجال تجدد النص فى الزمن والفضاء. إنها موطن القلق الذى يفترض التساؤل حول المعنى، والتواصل فى الكتابة، ويفجر مسبقات التلقى".

وبالطبع، سيقود ذلك إلى القول بتعدد القراءات النقدية لرموز روائية عربية كثيرة يمثل واسينى الأعرج لها برموز نجيب محفوظ. لكن القراءات جميعاً تحمل بصمات أصحابها وقدراتهم على التخيل للإشتراك والغوص فى متخيل الآخر، أى متخيل الأنا، ومتخيل الأنا الكاتبة[١٥].

وهذه الطريق تفضى إلى البياضات المستديمة القادرة على استفزاز القارئ ودفعه إلى فعل إثبات جدوى القراءة الجديدة وتنميتها.

ولعل فى الاستطراد إلى منطلق هذه الطريق نفعاً، وهو منطلق وولفجانج آيرز مؤسس مدرسة "كونستانس"، والذى أطلق علاقة (نص – قارئ) تعبيراً عن الطابع اللامتناسق بين المتلقى والسرد. والبياض (البياضات) هو أس تلك العلاقة وهذا الطابع، بما هو المكان الفارغ الذى يوقف الانسجام النصى ويترك للقارئ إعادة الانسجام بنفسه. إنه البياض النفى، أو إمكانات النفى التى تلغى من النص العناصر المألوفة الآتية إليه من خارج، ويرتب رولف كلوبفر البياضات النصية على هذا النحو[١٦].

- نقص الملاءمة (ترك لون عيون الشخصية مثلاً).
- كل نقطة فى النص يحس القارئ أن فيها نقصاً – فراغاً لأى سبب.
- كل نقطة فى النص تعمد فيها الكاتب إسكات شئ ما لتفعيل مشاركة القارى.
- كل نقطة فى النص يخفق القارئ فى تحديد دلالاتها المتعارضة.
- كل نقطة فى النص تتدرج فى أفق مرجعى كثيف لا يمكن للقارئ إعطاؤه دلالة واحدة.

وتبدو ألمعية واسينى الأعرج فى تشغيله لما سبق عبر قراءته لمدارات الشرق ابتداء من العنوان الرئيسى، والعنوانات الفرعية لكل جزء. فعنوان هذه الرواية كما يراه الناقد يهيئ بالضرورة لبنية الاختراق، ويقدم لقارئه بعض مفاتيح الكشف. والعنوان بعامة كما يقول الأعرج: "كما يعرف القارئ المتخصص، ليس كلمة تنشأ فى الهواء وترمى هكذا. إنه كما يقول رولاند بارت الوسيلة الأولى "لإثارة القراءة"، وتختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعانى والدلالات التى تحتاج حتما إلى قراءة أخرى غير القراءة

المباشرة. فالبعد الاختزالى داخل الكلمات إذن له وظيفته الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعاً وإغناء لـ "بروتوكولها". الذى يتجاوز الحدود المباشرة ويشيد "سميائيته" الخاصة وإمكاناته التأويلية"(١٧).

بالانتقال من هذا المهاد العام (النظرى) إلى عنوان الرواية المعنية (وعناوينها) يمضى الناقد إلى القول: "عنوان النص، عناوينه، يفتح الدلالة على وسعها ويبعدها عن الإنغلاق، بل يدفع القارئ إلى اختيار أسئلته واختيار تأويلاته من عمق النص ذاته، ومن خلال التفاصيل والوقائع والتاريخ المتخيل الذى ينجزه بصبر وأناة. من هنا فالعنوان لا يلامس تاريخاً فقط، بل يلامس صيرورة، لامن خلال الخطابات المنجزة المفتخرة بكمالها الوهمى، ولكن من خلال مساءلة ما لم يقله هذا الخطاب دائماً، وقدمه من خلال رمزية تستدعى تأويلاً واشتغالاً هادئاً على نص الخطاب والتاريخ. بمعنى آخر: البحث داخل صمت دنيازاد أو داخل كلماتها القليلة"(١٨).

من هذا المنطلق يرى الناقد أن "مدارات الشرق" تفرض على قارئها مدخلاً آخر للتواصل، وبروتوكولاً قرائياً لا يعتمد فقط ظاهر النص، وظاهر التاريخ، ولكن يتجاوزه باتجاه البحث عن الدلالة العميقة التى تقولها الكلمات مباشرة، وخلق شراكة رمزية بين النص الذى لا يقول كل شئ، والقارئ الذى يبحث عن كل شئ داخل مساحات البياض والظل: "والرواية بهذا الغنى تفتح، بل تشرع بوابة المتخيل على آخرها: بوابة للحرية والتأويل الإيجابى، فضخامة المشروع يشى بها العنوان الواسع ذاته قبل أن تشئ بها ضخامة النصوص"(١٩).

قد يكون الناقد، وهو الروائى الكبير أيضاً، أطال وقفته مع العنوان، وعلاقة العنوان بالقارئ والقراءة، لسبب إضافى، أعنى لفت نظر النقد الأدبى العربى إلى الإهمال الغالب لأمر العنوان. وقد يكون من حسن حظى أن آخرين التفتوا فى نقودهم لرواياتى إلى العنوان الرئيسى والعنوانات الفرعية فى "مدارات الشرق" وفى سواها، منهم راكز أحمد فيما كتب عن "المسلة"[٢٠]، وسمر روحى الفيصل فيما كتب عن الجزء الأول من "مدارات الشرق"[٢١]، وعن "جرماتى"[٢٢]، وقاسم مقداد فيما كتب عن "جرماتى" أيضاً[٢٣]، كما سنرى.

وأنتقل إلى ما قدم قاسم مقداد فى القارئ، مما شغل حيزاً كبيراً وهاماً من قراءته لرواية "جرماتى" التى ابتداها انطلاقاً من تمثيل سطح النص لسلسلة من الحيل التعبيرية، يقوم المتلقى بمسئولية نقلها من واقع القوة إلى واقع الفعل، بمعنى أن النص باق قيد الإنجاز.

يلى ذلك منطلق آخر لهذه القراءة، يفترض بأى كاتب التمتع بكفاءة تختلف عن كفاءة المتلقى، مع أن الكاتب يبذل جهده للاقتراب من الكفاءة المحتملة للأخير. ويصل مقداد من ذلك إلى أن الكاتب "يفترض حتمية أن يكون مصيره التأويلى جزءاً من آليته التوليدية. وتوليد النص يعنى استنفار نوع من الإستراتيجية التى تشكل توقعات ردود فعل المتلقى جزءاً منها، لأن الإستراتيجى يرسم نموذجاً معيناً للشخص القارئ، تماماً كما هو الأمر فى الإستيراتيجية العسكرية أو الشطرنجية أو أى لعبة أخرى، وعندها لا بد من تصور ردود فعل القارئ المحتملة ومحاولة التصدى لها". وفى هذا الصدد يرى الناقد أنى لم أنجح مع الرقيب – القارئ الذى منع توزيع رواياتى فى سورية إثر صدورها الأول فى القاهرة ١٩٧٧.

ويوالى الناقد تقليبه لأمر القارئ باعتبار ما بين هذا وبين الكاتب، فيرى أن على الأخير كسب الأول وتسهيل الطريق أمامه وشده إليه دون أن يشعره بذل الخسارة. فالكاتب المتمكن بحسب مقداد هو الذى يربح القارئ مع الاحتفاظ له بمكانته كمنتصر له، لا عليه. وفى النهاية يعود الكاتب إلى طمأنة قارئه بصدق التزامه بالمقدمات التى طرحها. وإذ يعاين هذا المنطلق فى الرواية المعنية "جرماتى" يرى ان كاتبها جعل لها عنوانين، مؤكداً افتراض فقر المخزون الثقافى والموسوعى للمتلقى، كما يقول أمبرتو إيكو. والعنونة كذلك كانت تدرك إستراتيجية كسب للقارئ، وإن تكن الفكرة الأساسية للرواية (كيف ينوى أهل جرماتى حكم أنفسهم بعد.. بعد ماذا؟) قد وضعت الكاتب فى لحظة مواجهة مع قارئه المحتمل، وهو هنا الرقيب.

على هذا المستوى النظرى والمنهجى ألمعية ودقة، وبلا رطانة واستعلاء، تأتى الفقرة التى خص بها صدوق نور الدين فى مساهمته فى كتاب "نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة"، ومنها ما يتصل أيضاً بالقارئ والكاتب فى الفقرة السابقة: "إن تمثل القارئ فى سياق عملية الإنتاج الروائى بمثابة استحضار لأفق الانتظار، وذلك أن من يشغل هذا الأفق هو القارئ. فالروائى لا يكتب إلا وهو يضع فى اعتباره:

١ – من يحاوره.

٢ – من يشاركه إنتاجه.

٣ – فالمحاورة والمشاركة (كما هو متداول) هى ما يبقى، لما يكون المؤلف انتهى إلى الغياب، ولم يبق سوى أثره. لكأن الإبداع ملكية لغيره وليس لصاحبه. على أن عملية التفكير فى القارئ هى إيقاظ للناقد المختفى

فى المبدع. إنه يتخيل القارئ بتخيله لمسار العملية الإبداعية. وأعتقده فى تخيله القارئ أقوى منه فى إنتاج إبداعه، لذلك فهو يضيف، يحذف، يقدم، يؤخر تحت عامل تمكن سلطة القارئ منه، وهى سلطة لناقد آخر له كلمته عند انتهاء الكتاب بين يديه".

وفى قراءته لـ "ثلج الصيف" أو "مدارات الشرق" يشغل صدوق نور الدين ببراعة مثل هذه المفاهيم. وبالطبع، وعلى الرغم من أهمية النظرى والمنهجى فى أمر الناقد والقارئ أو الكاتب والقارئ (ومنه الناقد)، فإن المعول عليه هو تشغيل النظرى والمنهجى، وهذا ما سأشرع بتبين ما يتصل منه برواياتى.

أزمنة وأفعال القراءة:

لست أدرى إن كانت تصح هنا متابعة ما قدم آيزر فى زمن وفعل القراءة، أعنى على مستوى قراءة الكاتب لنقود رواياته. مهما يكن فقد آثرت الجمع على الإفراد (أزمنة – أفعال) والوكد هو المقاربة بين نقود رواياتى من السبعينات إلى التسعينات، مع التشدد على البون الكبير عبر هذه المسافة الزمنية بين ما كان النقد – والرواية أيضاً – عليه بعامة، وما بلغه، ومع التذكير والتشديد أيضاً على انتساب المراجعة النقدية إلى النقد. ومن أسف أن هذا النشاط النقدى (المراجعة) قد تردى وضؤل فى دورياتنا منذ مطلع الثمانينات فى القرن الماضى.

ينداح الطوفان:

لقد كانت عدتي النقدية، إبان ظهور روايتي الأولى "ينـــداح الطوفـــان – ١٩٧٠، أكبر تواضعاً. كنت في الخامسة والعشرين، مقيماً في مدينة الرقـــة النائية، أتابع بتهيب أصداء الرواية. وقد عجلت تلك الأصداء بالاحتجاج على ما عدته القراءة المطابقة في الرقة من تطاول على رجال الدين. وكان لعبـــد السلام العجيلي الفضل في استدراك العواقب. كما عجلت الأصداء باحتجـــاج تلك القراءة حيث يقيم أهلي في قرية البودي من ريف جبلة، على ما عدتـــه تشهيراً بأسرة مرموقة. ولم تنفع حيلتي ولا حيلة المرحوم والدي في استدراك العواقب، فكان الشجار وكانت القطيعة، حتى فعل الزمن فعله ومـــسح علـــى وعث ذلك الأمس.

أما القراءة المكتوبة فقد حملت منها أصداء الرواية، وبسرعة أيضاً، ما ضاعف تهيبي بقدر ما أدار رأسي بالنشوة. وربما كانت البداية مع ما خص حنا مينة الرواية به في برنامجه الإذاعي، أو مع ما كتبه ممدوح عدوان في مجلة جيش الشعب (دمشق ١٩٧١/٢/٢)، ومن ذلك: "الرواية تعكـــس حـــساً أدبياً صافياً لدى نبيل سليمان الذي استطاع بذكاء أن يقدم لنـــا وثيقـــة عـــن مرحلة هامة في حياتنا ورصداً للأبطال المجهولين الذين صنعوا هذا التعبير القائم (...) نبيل سليمان اسم يضاف إلى قائمة الكتاب الحقيقيين والمخلصين لفنهم، الذين يكتبون بلا ضجيج ولا مباريات".

ما أثر هذا القول في كاتب ناشئ لا صلة بالعاصمة الثقافية ولا بالحيـــاة الثقافية، ولم يلتق بممدوح عدوان ولا حنا مينة ولا ســـواهما ممـــن عـــانقوا بحرارة روايته الأولى؟

ها هو ماهر قنديل يخص الرواية بزاويته فى مجلـــة حـــواء القاهريـــة (١٩٧١/٣/٢٠)، وها هو سهيل إبراهيم يخصها بزاويته فى جريدة البعـــث الدمشقية (١٩٧٢/٨/٦)، وها هو عبد الله أبو هيف يحمل إلى صـــفحة مـــن مجلة الرسالة الكويتية خص فيها "خالد" الرواية بمراجعة مطولة. للأســـف لا تحمل الصفحة تاريخاً، ولا أدرى حتى اليوم إن كان "خالد" هو خالد محـــى الدين البرادعى – كما ذكر لى عبد الله أبو هيف – ولم أسأله عن ذلك طوال هذه السنين.

فى هذه المراجعة يؤكد صاحبها: "إننى لست الناقد المحترف الذى يعتمد على النظريات الأكاديمية فى الحكم، فيفضل ويحلل ويضع كـــل انطباعـــات تركتها الرواية فى ذاتى كما تترك عادة مثلها تلك الأعمال الروائية الكبـــرى كأعمال سارتر وكامو ونجيب محفوظ وهمنغواى". وفى موقع آخـــر يكتـــب "خالد" أن شخصيات "ينداح الطوفان" تذكره بأبطال قصص جون شـــتاينبك. وعلى الرغم من هذا التثمين يأخذ على الرواية الاستهتار باللغة، ويعد مـــن ذلك (المفردات العامية والعبارات النابية)، ويكتب "أتهم نبـــيلاً بإفـــساد لغـــة الرواية عامداً لا قصوراً".

قبيل ذلك أو بعده كتب بدر الدين عرودكى فى مجلة الطليعة الدمـــشقية المحتجبة (١٩٧١/٤/١٧)، فعد "ينداح الطوفات" أول رواية سورية "تطمـــح إلى تغطية قطاع مهم من حياتنا ما يزال على الصعيد الأدبى مهملاً إلى أبعد الحدود، وهو قطاع الحياة فى الريف". ويرى عرودكـــى أن الروايـــة تبـــدو وثائقية تارة، وأخرى واقعية، وثالثة ملحمية، ورابعة تاريخية، كما يرى اللغة جسراً متهالكاً بين الكاتب والقارئ.

ربما كانت هذه القراءة أول صدى للرواية يربكنى، إذ يعلو بها ويخفس، ويحملنى منها ما بدا للناقد من تجربة الكاتب الشخصية وانتمائه (تنشأة وتجربة) إلى الريف. ولعلى تساءلت عن الجرأة التى تجعل الناقد يحكم بما لا يعلمه، إذ ليس فى الرواية من تجربتى الشخصية سوى ظلال خافتة ومحدودة، ولم أنشأ فى الريف. أيكون الناقد قد قرر ما دامت الرواية عن الريف؟ أيكون قد تناهى إليه أن أهل الكاتب يقيمون فى قرية، والحق أن بعضهم كان وما يزال كذلك؟ وأين هى الوثائقية والملحمية؟ وماذا يعنى أن الرواية واقعية وتاريخية؟

بعد سنوات سيقدم سمر روحى الفيصل قراءاته لينداح الطوفان، وسيلتفت بألمعية إلى أنه ليس بين شخصيات الرواية شخصية محورية واحدة "إلا إذا عددنا الرواية رواية حدث، وليست رواية شخصيات، فيصبح عندنا أن القرية هى الشخصية المحورية للرواية، وهى كذلك فعلاً. وسيكرر الناقد ذلك بالنسبة لرواية "جرماتى" أيضاً.

بيد أن الناقد يكاد يحس أن خيوط "ينداح الطوفان" قد أفلتت من كاتبها أثناء تصويرها مكافحة العدو الجنسى، إذ لم يجد (نايف) حلاً للخلاص من (منيرة) غير قتلها: "وبالتالى قدم المؤلف حلاً غير ثورى فى قضية ثورية. ليس القتل هو الحل. ولكن الكاتب حاول تسويغه على يد نايف وبالذات، وتبعاً لظروفه ونقمته الخاصة على منيرة زوج أبيه التى استبعدت أمه وحقنت زوجها بالحقد على زوجه السابقة وابنها نايف". فلنعاين تينك المفردتين: (يكاد، يحس)، ولنتأمل: هل يصح تعليل إفلات خيوط الرواية بالحل غير الثورى فى قضية ثورية؟ ألا تعرف القضية الثورية غير الحل الثورى؟ ولم

لا يكون الحل هو القتل إذا كان الكاتب قد سوغه كما يبين الناقد، وكما سيردف: "وعموماً فإن قضية الجنس عند منيرة معروفة منذ بداية الرواية، وكأنها نوع من ذلك التمهيد الفني والنفسي للقارئ لقبول استخدامها الجنس بعد ذلك سلاحاً لإعاقة مسيرة الثورة". ثم أليس الأولى أن تتواضع العبارة فلا تحتمل الرواية ولا القرية عبء "مسيرة الثورة"، فإن هو إلا صراع بين فلاحين والملاكين تتوسل فيه منيرة الجنس، ويتصل بالثورة بمعنى ما، لكنه ليس مسيرتها.

من بعد، وفي مطلع تسعينيات القرن الماضي، سيقدم على نجيب إبراهيم قراءة لـ "ينداح الطوفان" ضمن قراءاته الجمالية لما يصنفه بالرواية الواقعية السورية المعاصرة. ويتدرع أغلب هذه القراءة بثراء منهجي تتلامع فيه مساهمة آيزر وأضرابه في جمالية القراءة والتأويل، وتطمح إلى الانتساب إلى الحداثي في المشهد النقدي العربي، مما يفترض معه تجاوز ما كان عليه النقد في سبعينيات القرن الماضي، كالتوحيد بين الكاتب والشخصية الروائية، أو التوحيد بين الراوي والكاتب، أو الضغط الأيديولوجي على الجمالي.

لكن قراءة على نجيب إبراهيم لـ "ينداح الطوفان"، من بين قراءاته الأخرى، فيها من ذلك الكثير. وأهونه ما يسوقه عني وعن رواياتي منذ "ينداح الطوفان" حتى "هزائم مبكرة" ففي قوله: "ولسنا ندري إلى أي مدى تلازمنا الموضوعية لو قلنا إن الإنسان المتخيل في الروايات المذكورة يلوح، من بعيد أو عن قريب، بطباع نبيل سليمان التي يغلب عليها التصميم ومعاندة مشكلات الحياة وعقباتها"(٢٤).

على أن أشكر الناقد على ما قدر لى من طباع. وعلى أن أقدر احتراز عبارته. ولكن هل يلغى ذلك السؤال عن موقع مثل هذه المحاكاة بين الكاتب وأبطاله فى النقد الحديث، وبخاصة الجمالى منه؟ فكيف إذا كانت الصلة الشخصية للناقد بالكاتب لا توفر مثل هذه الثقة فى تشخيص الطباع؟.

حين يدخل الناقد إلى رواية مثل هذا المدخل، لن يكون من المفاجئ أن يمضى إلى أن يوحد بين الكاتب وشخصيات الرواية، فيقول: "ولسنا ندرى فيما لو أخذنا حياة كاتبنا الفكرية والسياسية بعين الاعتبار، إن كانت هذه الشخصيات الثلاث تمثل مراحل عاشها فكرياً وهى: النشوء (ورمزه سلمان)، والميول البعثية والتعاطف مع البعثيين (من خلال أحمد)، والانتساب إلى الحزب الشيوعى (ورمزه نايف)"[٢٥].

ها قد عدنا إلى بدر الدين عرودكى ووهم النشأة الريفية. فلأسرع إلى تكرار نفى هذه النشأة، وليس إذن من الكاتب فى (سلمان) شئ. أما (أحمد) فلكى تصح هذه القراءة (المطابقة)، ينبغى أن تضيف إلى الميول البعثية للكاتب ميوله الناصرية مطلع ستينات القرن العشرين. وليس إذن من الكاتب فى (أحمد)، إلا (نصف شئ). ويبقى (نايف) الذى لم ينتسب كاتبه مثله إلى الحزب الشيوعى، وكان – الكاتب – لا يزال إبان كتابة الرواية يتعتع بالماركسية، ولعله لا يزال. ماذا يبقى إذن من مثل هذه القراءة؟ ما الفائدة منها على أى مستوى كان؟.

فلنمض إلى توحيد الكاتب بالراوى، فالراوى مثل الكاتب حر فى صنعته كما يقرر الناقد[٢٦]. وبالنسبة للشخصية الروائية أحمد، يلح على الناقد التنويه

"إلى أن سلوكه وأفكاره تظهر للقارئ تفكك شخصيته أمام قوة صدى الكاتب فيه"(٢٧).

لكن ذلك يظل هينا بالقياس إلى ما سيقود إليه – كالتوحيد بين الكاتب والشخصية الروائية – من التوحيد الأيديولوجي للخطاب الروائي بخطاب الكاتب، والمطابقة بين أيديولوجية النص وأيديولوجية الكاتب. وسيأتي ذلك في هذه القراءة تحت يافطة قراءة المثل الجمالي في رواية "ينداح الطوفان"!!

يفتتح الناقد هذه القراءة بالمثل الأعلى الذي تقوم عليه "الأحكام المتضمنة في هذه الرواية، وهو الثورة، وتتطابق الثورة بحسب المفهوم الذي يدافع عنه كاتبنا مع الرغبة في التغيير الإيجابي"(٢٨).

هكذا نرى النقد الجمالي يسبق إلى كبرى نواهي النقد السوسيولوجي، أعني الابتعاد عن تسييس المضامين الذي يهمل النصية. وبدلاً من تحميل السارد مسئولية حضور الكلام الخارج – نصي، وحضور النص الاجتماعي في النص الروائي، يحمل الناقد الجمالي الكاتب هذه المسئولية. فلنتذكر "كايار" في حديثه عن تدوين النص الاجتماعي في النص الروائي، وقراءة هذا التدوين التي لا تكون من خلال الأقوال الأيديولوجية، بل من خلال تضمينها في السرد وفق نمط إدماجي يقوم بعملية التحويل.

وإذ نتابع المثل الجمالية لرواية "ينداح الطوفان" فسنرى منها في قراءة على نجيب إبراهيم: نقد الفكر الديني تعبيراً عن رؤية إلى العالم قائمة على مبادئ أيديولوجية محددة، هي المفاهيم الماركسية. ويمضي الحديث النقدي إلى السخرية الروائية من رجال الدين، ليقول: "وهنا يجد نبيل سليمان سانحة مناسبة ليبث سخرية مبطنة من نفاق رجال الدين"(٢٩).

من حسن الحظ أن هذا النقد لم يكن بين ما ذكرت من أصداء الروايـــة إبان ظهورها فى الرقة. ومن سوء الحظ أن القراءة الأيديولوجية الـــصريحة أو المغلقة بالجمالية تهون السبيل على الرقيب الاجتماعى (الدينى) والسلطان الاجتماعى (الدينى) هذه الأيام، من مصر إلى الكويت إلى.. ومن عجـــب أن يستنتج النقد بعد ذلك من تفكير الفلاحين باستقدام رجال ديـــن شـــرفاء بعـــد سقوط الشيخ جوهر فى لعبة الانتخابات: "إن كاتبنا يفصل الدين والـــسياسة، ويرمى فيما وراء ذلك إلى بنية علمانية للمجتمع الجديد، ويفضى إلى خلاصة تؤكد رؤيته (؟) المادية إلى العالم.."[٣٠].

من الحق أننى أروم ذلك الفصل وتلك العلمانية، وقد تكـــون لـــى تلـــك الرؤية، ولكن ما شأن ذلك كله بنقد الرواية؟.

يعيدنى السؤال إلى (المثل الأعلى) أعلاه، وهو الثورة، فبه يختم الناقـــد قراءته الجمالية، لكنه يغدو هذه المرة (المثل الأعلى للثورة) مما كرست لـــه الرواية بحسب الناقد الذى يقول: "من الواضح أن الكاتب يوجه نقـــده إلـــى اليمين الذى كان على رأس حزب البعث بعيد ثورة الثامن مـــن آذار، وهـــو يرى أن نقطة الضعف الأولى لسلطة اليمين كانت فىإبعاد الشيوعيين عـــن المسرح السياسى، مما سمح لأعداء الشعب بالتسلل.."[٣١].

لقد أسس الناقد هذه القراءة (الجمالية) للمثل (الجمالى) منذ البداية، حين حدد موضوع الرواية بالأزمة الحكومية المتمخضة عن تباين اليميـــين واليـــسار ضمن حزب البعث. ولولا أن الناقد يتحدث عن "ينداح الطوفـــان" لحـــسبته يتحدث عن رواية لا أعرفها، وعن كاتب لا أعرفه، إذ لـــيس فـــى "ينـــداح الطوفان" بحسبانى وبحسبان كل من قرأها وكتب عنها أو لم يكتـــب، ممـــن

تبلغت قراءتهم خلال ثمانية وعشرين عاماً، ليس فيها دال واحد، مهما انبهم أو ضؤل، إلى الأزمة المزعومة. وكل ما في الأمر، بحسب الناقد الجمـــالي وسواه وبحسبي، هو تلك الميول التي رأينا لشخصية (أحمد)، ونقداته ونقدات نايف وسواهما لمجريات التغيير الذي طرأ في سورية بعـــد ٨ آذار ١٩٦٣. فهل يكفي ذلك ليكون موضوع الرواية أزمة البعث بين يمين ويسار.

لعل النقد الجمالي على هذا المنوال يتعرى من جماليته، ويعود إلى مـــا كانت عليه فجاجة النقد المضموني والنقد الأيديولوجي منذ عقود. ولن يخفف من ذلك أن الناقد ينهي تشخيصه للثورة كمثل جمالي أعلى للرواية، بقولـــه: "انطلاقاً من هذه النقطة يستحضر نبيل سليمان الصورة المثالية للثورة التـــي ستولدها قوى التقدم من بعثية وشيوعية"[٣٣]، فهذا التشخيص قد يصدق فـــي الرواية، بعيداً عن الأزمة إياها، وقد يصدق في الكاتب قبل ثلاثين سنة، لكن القراءة المطابقة ذميمة ومتخلفة، حتى لو صدقت.

وتبدو مجانية هذه القراءة لمقروئها وللجمالية، كما تبدو عودتهـــا إلـــى فجاجة النقد المضموني والأيديولوجي، بما ساقت في الزمن الروائي، وهو ذو صلة وثيقة بما شخصت كمثل أعلى وكموضوع للرواية.

ومن ذلك أن الرواية كما يرى الناقد تحكي قصة قرية سورية قبل ثورة الثامن من آذار عام ١٩٦٣ وبعيدها قليل، ثم يرى أن الفترة التي تـــصورها الرواية تمتد على أكثر من عشرين عاماً، وأن هذه المدة تتطابق مـــع حيـــاة (أحمد)[٣٤].

بين طفولة أحمد حيث يحوم سنة حول العاشرة، وبين عمله معلماً إثـــر حيازته للشهادة الثانوية، جاء الزمن الروائي. وبالطبع كانت ارتجاعات أقرب

أو أبعد إلى ومن هذا الزمن. لكن جماع ذلك جعل الناقد يرى الزمن غائماً وغير محدد فى ذهن الراوى، لماذا؟ لأنه يقول: "منذ عدة سنوات، بعد كل موسم، منذ زمن طويل..". ثم يرى الناقد أن الزمن الموضح غير أكيد ومتناقض أحياناً، لماذا؟ لأن الفلاحين ينتخبون على بك منذ زمن لا أحد يتذكره، ولأن القرية التى تنتظر زيارة على بك لم تعرف منذ ثلاثين سنة زائراً غيره. إذن: يستنتج الناقد، أن الفلاحين ينتخبون على بك منذ ثلاثين سنة، وليس منذ زمن غير محدد، لا أحد يتذكره!

يبدو أن الناقد لا يريد للرواية أن تنطوى على أى موطن للشك أو للاحتمال، أو يبدو أنه لا يبحث فى الرواية إلا عن مواطن اليقين، كالعهد بالقراءة المطابقة والمضمونية والأيديولوجية، وبخلاف القراءة الجمالية. فإذا تذاكر الفلاحون، أو ساق الراوى تذاكرهم الانتخابات السابقة وزيارات على بك للقرية، فعليهم أو عليه ضبط الساعة. وهذا الناقد الذى يطالب بضبط الساعة فى رواية، يجيز لنفسه أن يستخدم فى تقديره الزمن الروائى مثل المفردات التى رأينا (قبل، بعيد، أكثر)، فإن قال الراوى: "منذ عدة سنوات، بعد كل موسم.." حكم الناقد: الزمن ليس محدداً وهو غائم فى ذهن الراوى!

من الطبيعى والأمر كذلك أن يرى الناقد (اضطراب التواريخ) فى قول الرواية مثلاً: كان على الطفل أن يقطع ساعة، وأحياناً ساعتين، حتى يصل إلى القرية التى فتح فيها الفرنسيون منذ عشرين سنة أو منذ ثلاثين سنة مدرسة صغيرة. لكن من غير الطبيعى فى زعمى أن يمضى الناقد إلى أن مثل هذه التقنية الروائية للزمن تناسب الخرافة أو قصص الأطفال أو القصة القصيرة، وليس الرواية عندما يكون الكاتب ساعياً إلى الواقعية[٣٥]. وبالتالى:

هل يسمح الناقد باستخدام تلك التقنية إذا كان الكاتب يسعى إلى رواية غير واقعية؟ هل الواقعية هى الوقائعية؟ هل يسمح الناقد (الجمالى) بالزمن الموضح ولكن غير الأكيد والمتناقض أو الزمن غير المحدد، أو بالومن الغائم، أو باضطرابات التواريخ، فى القصة القصيرة؟

وتبقى الإنابة عن القارئ والتدرع بالديموقراطية، كأن يقول الناقد: "لم يفلح الكاتب فى كذا"، ثم يقول: "ونحن نقول (لم يفلح) من وجهة النظر النقدية، دون المضى إلى الاعتقاد أنه مطالب من الزاوية الإبداعية أن يفعل ذلك، فهو حر فى أن يبدع ما يشاء، وللنقد بعد ذلك أن يسبر عمق إبداعه ومدى تأثيره فى القارئ"[٣٦]. ومن الطريف أن تضج مثل هذه اللغة النقدية بأن (الست منيرة) واحدة من الشخصيات الأحادية وغير المصقولة (كما ينبغى)، فهل لدى النقد مواصفات لصقل الشخصية (كما ينبغى)؟

لقد ختم الناقد قراءاته الجمالية بالتوكيد الأكيد على أن أيه رواية فى العالم لم نكتب دراستها مرة واحدة وحسب، وعلى أن فى كل قراءة اكتشافاً جديداً. ومن قبل قال تودوروف بتمايز السرود النقدية، حيث لا يمكن أن يتماثل سردان حول نص واحد، لأنهما لا يصفان عالم هذا النص، بل العالم المحول بحسب نفسية من يقرأ فى لحظة القراءة. ولذلك ميز تودوروف بين سرد الكاتب وسرد القارئ وبين العالم الخيلى كما يبنيه القارئ، واقتراح تسمية صيغتى هذا الاستحضار بالتدليل والترميز. ولأن قراءة على نجيب إبراهيم الجمالية لروايات أخرى مع "ينداح الطوفان"، تخففت من الكثير الذى شاب قراءته لهذه الرواية؛ ولأن جهوده النقدية التالية تؤكد ثراءها وحداثيتها، يأمل المرء أن يفيد من هذه القراءة لقراءته، ليس فقط لأن النقد الآن بات

يعنى بالمناهج فوق النصية، ولأنه بالتالى بات لقول الكاتب فى كتابته مقـــام ما، بل لما يؤمل أيضاً من جدل الناقد والمنقود[٣٧].

السجن:

عرفت القارئ – الرقيب الرسمى والسياسى، حين رفض الموافقة على طباعة هذه الرواية، وهكذا تعاضدت سريعاً معرفتـــى بالقـــارئ – الرقيـــب الاجتماعى الذى جبه رواية "ينداح الطوفان" فى الرقة أو فى قريتـــى، كمـــا ذكرت.

بعيد صدور رواية "السجن" فى بيروت مطلع ١٩٧٢، كتـــب ممـــدوح عدوان – ولم أكن قـــد ألتقيتـــه بعـــد – فـــى جريـــدة "البعـــث" الدمـــشقية (١٩٧٢/٥/١٥): "لم يحاول (الكاتب) أن يبهرنا، ولم يحاول أن يستغفلنا، أو أن يبيض علينا ثقافة شكلية وأشكالاً فنية، لم يعتبرنا مسرحاً لتجاربه فى الفن والرواية. نحس منذ السطور الأولى أنه جاد، وأنه يريد أن يقول شيئاً يهمـــه أن يقوله، ويهمه أن يصل هذا الشئ إليك، ولذلك فهو يسرده على مـــسامعك فى رواية (...) مضيعة للوقت أن تحاول أن تمدرســـه أو تـــصنفه (...) لا أعرف كم يبلغ نبيل سليمان من العمر، لكننى أعتبره شاباً لأنه يملك الشجاعة لأن يجتاز الثقافة المعاصرة بكل تلوثها، دون أن يتلوث، ثم يمد لسانه ساخراً من أولئك الذين يحاولون أن يخلقوا عرضاً عاماً مزيفاً".

لعلى كنت بحاجة إلى مثل هذه المعاضدة بعد مـــا كـــان مـــن القـــارئ الرقيب. لكن الأهم أن قراءة ممدوح عدوان أشعلت فى دخيلتى شمعة أخرى لتضئ درب الكتابة – القراءة النظيفة: أعنى مواجهة العنـــت، والإخـــلاص

والتواصل. وسيتضاعف ذلك حين تصلني من المرحوم الشاعر وصفي القرنفلي رسالة مؤثرة، فهذا قارئ يعبر بحرارة عن تأثير الرواية فيه ويتساءل: "هل كنت معنا في السجن أيام الوحدة السورية المصرية (١٩٥٨ – ١٩٦١)"؟

بعد قليل سيعنون الصحافي المرحوم عبد القادر عنداني مراجعته المطولة للرواية في جريدة "الجماهير" الحلبية (١٦/١٠/١٩٧٢) بهاتين العبارتين: انعطاف جديد في الرواية السورية، ميلاد جديد لأدب روائي عربي سوري". وبعد حين سيوافيني عبد الرحمن مجيد الربيعي بمراجعته للرواية في جريدة "الجمهورية" البغدادية (٢٤/٨/١٩٧٣)، ولم نكن قد التقينا بعد، ومما كتب: "رواية وثائقية عن حياة أحد المناضلين الحقيقيين بدليل الإهداء". وبعد أن ينوه بلغة الرواية (جميلة ومنتقاة) ويعدها عملاً غير عادي، يكتب: "إن قراءة متمعنة لرواية السجن أو لرواية تلك الرائحة مثلاً، تجعلنا نتساءل: ماذا لو تمت ترجمة هذه الروايات إلى اللغات الحية، وقرأها المواطنون المتحضرون هناك؟ ماذا يحدث لو تم هذا؟ أعود وأقول: إن المسألة فضيحة، وإن أولئك القراء سيعون مدى التأخر ومدى الإرهاب الذي ما زالت تنوء به شعوب كثيرة من شعوب بلدان العالم الثالث".

منذ ذلك الحين حتى هذا اليوم تكاثرت المصادفات التي تجمعني بقراءة لرواية "السجن" يسألون: هل كتبت تجربتك الشخصية؟ وكما هو معلوم، فالقراءة المطابقة حلوها ومرها. وككاتب أزعم أن للأمرين أثرهما السالب في الكاتب، فنفجة المديح كالخوف أو كالتطامن من الظلم وأمامه. لكن تلك المصادفات كانت أيضاً تشجيني، ولا تزال، حين يعبر قارئ أو قارئة عن

أثر رواية "السجن" فى تكوينه أو تكوينها السياسى أو الفكرى، وبخاصة حين كان – ولا يزال – هذا التعبير يأتى ممن قرأوا الرواية وهم فى السجن السياسى. ولعله ليس من الاستطراد السيرى أن أذكر هنا أننى التقيت أحد أولاء مؤخراً – وهو ناج من السجن – فصدمنى بتهوينه من تصوير الرواية لعذابات السجن.

لقد صقل أولاء القراء ما اعلمت من أمر القراءة والتواصل وقيمة الكتابة ودور الكاتب. وكانت ثقتى برواية "السجن" وبالكتابة والقراءة تتوطد سنة تلو سنة، وأنا أرى كيف يتوطد هذا السبيل الذى سيتعنون بأدب السجون، فألتفت بإكبار إلى الروايات النادرة التى سبقت (وأشهرها: تلك الرائحة)، وأحتفى بالروايات التى ستلى، ابتداء من "القلعة الخامسة" لفاضل العزاوى والتى صدرت بعد شهور من "السجن" إلى "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف، وصولاً إلى "الآن هنا" لمنيف أيضاً أو "شرف" لصنع الله إبراهيم.

وهذا نزيه أبو نضال يصدر عام ١٩٨١ كتابه "أدب السجون" ويرى فى رواية "السجن" رمزاً للمجتمع، وفى (جبل المرام) منها رمزاً للحرية المرتجاة، ويرى الرمزية تتواصل على امتداد الرواية. بيد أن قراءة أخرى للرواية سترى فيها (الموهبة الفطرية) كما كتبت نهلة كامل فى مجلة "الطليعة" الدمشقية المحتجبة (١٩٧٢/٨/١٢). وبعد أكثر من عقد سيرى عدنان بن

ذريل فى الرواية: الصورة الشعرية والإيحاء والطرائق الحديثة والاتجاه التعبيرى، وسيرى الدلالة فى الرواية دلالة تعبير مشهدى (البعث، دمشق

١٤/٤/١٩٨٤). وستظل الأصداء تتقاطع وتتنابذ وتتوالى، والكاتب صامت حتى هذه المرة.

من تلك الأصداء – القراءة النقدية المكتوبة – ما كتب سمر روحي الفيصل في مطلع العقد الثامن من القرن العشرين أيضاً[٣٨]، فقدر أن الرواية لا تضع اسماً محدداً لمنظمة معارضة، ولاتشير إلى حزب محدد، بغية دفع ذهن القارئ إلى أهدافها نفسها. أما (جبل المرام) حيث يقبع السجن في فضاء الرواية، فرمزيته تعني القارئ السوري، لكن القارئ الجزائري أو الكويتي لا يمكن لهما أن يستنبطا من دلالته شيئاً. حسناً: هل يكفي أن القارئ الأردني (نزيه أبو نضال) قد استنبط؟ ولم يذهب سمر روحي الفيصل هذا المذهب؟.

لم تعين رواية "السجن" فضاءها وزمانها بغية مخلطبة أزمنة وبشر كثيرين، وليس احتساباً لرقيب تفضل بدفعها إلى الصدور في بيروت. ولعلها مع ما تلا لكاتبها، مما منعه الرقيب ولايزال في بلدان عربية عديدة[٣٩]، تسمح بالادعاء أن ليس من شرطي يقبع في دماغ المؤلف وهو يكتب الرواية. لكن الناقد الذي رأى الزمن الروائي عاماً، والأسماء العربية توحي بخصوصية ما، يبرر إلحاحه على تسمية السلطة المعنية بنقل حس اللحظة الزمانية والمكانية للقارئ، بحيث ينحاز مع أو ضد، وإلا سيتناول التجربة بذهنية مفتوحة كتلك التي كتبت بها الرواية، أو هو على أقل تقدير يرى الشرطي القابع في دماغ المؤلف أثناء كتابة الرواية.

ولئن كنت لا أهون البتة من تعيين الفضاء الروائي والزمن، فلكل مقام مقال، إلا أنني سأمضي مع الناقد إلى حيث اعترف أن توضيح المكان في رواية "السجن" متوفر من الإشارات إلى عادات وتقاليد شرقية وإلى المرأة.

غير أن الناقد يستدرك، فالوصف المكانى لبقعة معينة، والإحساس المكـــانى البسيط، لا يترافق ونظيره الزمانى: لماذا؟ لأن الناقد يتساءل: هـــل كانـــت التجربة الروائية فى زمن الاحتلال أم فى زمن الاســـتقلال؟ ثـــم يـــستدرك، ويرى إشارات الرواية إلى زمن ما بعد الاستقلال، ثم يتـــساءل: ولكـــن أى مرحلة من مراحل الاستقلال؟

والآن، وبعد هذا الزمن الطويل على ظهور رواية "السجن" أصغى إلى قراءة جديدة لها، لعل قراءات جمة ومتباينة تتواشج فيها، وأعنى ما كتبـــت نعمة خالد: "السجن، رواية نبيل سلمان، أين هى الآن بعد اشتعال المـــشيب؟ وأين هم الرفاق"؟.

ها هى الرواية بين يدى اليوم لكن بعد أن سقط الرضى عن النفس، ولا أعرف إلى أين سأمضى.

هى ذى الرواية بين يدى، اصفرت أوراقها، أركنها على الطاولة. هو ذا وهب ينسرب من السطور، يتسلل عبر النافذة. هى ذى المدينة تهجع، وهـــذا أنا بعد أن أجد جزءاً منها، أنفض كل يوم هذا الجزء المتبقى كـــيلا يغطيـــه الغبار؟[٤٠]؟.

ثلج الصيف:

منذ رواية "السجن" ستغدو فنية الرواية هاجساً أساسياً لى. ولئن طغـــى السياسى على قراءات "السجن"، فقد ألفتت الفنية قراءات "ثلج الصيف". وربما كانت أولها فى ذلك قراءة عبد الرحمن مجيد الربيعى فى جريدة "الجمهورية" (بغداد ١٩٧٤/٦/١٤) ولم نكن قد التقينا بعد.

صنف الربيعى "ثلج الصيف"عملاً تجريبياً، وابتدأ قراءته على هذا النحو: "بعد قراءتى لـ "ثلج الصيف" تأكدت أن الرواية العربية أخذت تتطور باطراد، وأن تطورها فى الغالب على يد أولئك الجنود المجهولين الذين لم يصبحوا جزءاً من بضاعة السوق". وقدر الربيعى أننى استخدمت فى تقديم شخصيات الرواية شيئاً من الفرضية النسبية التى حققها لورنس داريل فى رباعية الإسكندرية. كما ذهب إلى أننى أتعامل مع اللغة بسهولة، وأن هذه اللغة هى دائماً غير محملة فوق طاقتها.

وسيرى سمر روحى الفيصل أن "ثلج الصيف" حاولت المزج بين تقنية قديمة تتمثل فى الراوى الذى افتتح واختتم الرواية، وتقنية حديثة تتمثل فى الأصوات التى انفردت كل شخصية بواحد منها وبقسطها المستقل فى الصفحات[٤١]. وهذا الأمر سيلفت عبده جبزان، فيكتب أن الرواية تنحو منى منحى جديداً فى الكتابة، فهى تؤسس مشروعها النصى انطلاقاً من اعتماد الكتابة الصوتية (الملحق الثقافى لجريدة المحرر المغربية ١٦ – ١٧ مارس/ آذار ١٩٨٠). وهذا أيضاً ما ألفت محمد أبو خضور الذى قارن بين "ثلج الصيف" وروايتى نجيب محفوظ "ميرامار" و"ثرثرة فوق النيل". لكن

الناقد نعت لغة الرواية بالرمزية الناجحة فى أقسامها الأولى، مما منح القارئ نقلة إلى جو الحرب التى دارت عام ١٩٦٧م[٤٢].

وقد سبق سمر روحى الفيصل إلى رمزية الرواية، ولكن ليس فى هذا البعد اللغوى، بل شيد قراءته ها هنا على الإهداء الذى تصدر الرواية (إلى ٥ حزيران ١٩٦٧).

لولا الإهداء – يقول الفيصل – لذهب التحليل مذاهب شتى فى تفسير رموز الرواية. وبعد ذلك يعزو الصلة الشائعة للرواية بحرب ١٩٦٧ إلى توكيد الكاتب على أنه كتب الرواية بوحى من تلك الحرب، ويقول الفيصل: "والحقيقة أن المرء قادر على تفسير الرموز تفسيراً آخر مغايراً لاتجاه حرب حزيران، دون أن يكون فى الرواية نفسها ما يمنع ذلك. غير أن تأكيد المؤلف كون روايته مكتوبة بوحى من حرب حزيران يجعل توضيح الرموز أكثر سهولة، لأنه يقرن الرمز بالمرموز إليه مباشرة، وبالتالى لا يوجد لدينا سبب محدد يمنعنا من الأخذ برأى المؤلف"(٤٣).

يتأسى الكاتب على أن الناقد لم يذهب مع فرضيته إلى النهاية، فيتجاهل شائعات الكاتب حول روايته، ومعها الإهداء. لكن الناقد اختار ما اعتبره أكثر سهولة، وقرأ فى الثلج حرب حزيران / يونية ١٩٦٧، وفى الجرافة الجيش المهزوم، ثم جهر بأنه لا يركن إلى التفسير ويستريح، واكتفى من حديث رمزية الرواية بهذا القدر، ليمضى إلى خلاصته فى الرواية، ومؤداها أن الكاتب يريد بالضبط الحديث عن العرب فى مواجهة هزيمة حزيران / يونية ١٩٦٧، وليس فى مواجهة الحرب نفسها. كما رأى الناقد أن الرواية تحمل رؤيتها التفاؤلية، وتبتعد عن الأدب الشاكى الباكى الذى أعقب هزيمة ١٩٦٧م.

قبل أن أتابع تقابلات هذه الخلاصة فى قراءات أخرى، على أن أنوه – إضافة إلى ما تقدم – بالتفاتة الناقد إلى أن "ثلج الصيف" لا تحاول الانصراف إلى أية شخصية، ولا يهمها أن تضم شخصية محورية أو شخصيات ثانوية،

وإنما توزع اهتمامها على الشخصيات كلها بالتساوى، فلا تحظى شخصية باهتمام أكبر أو أصغر من شخصية أخرى.

أما الخلاصة فتعيدنى إلى ما كتب أحمد يوسف داوود إبان صدور الرواية فى جريدة "البعث" (دمشق ١٩٧٤/٣/٤م)، متسائلاً عما إذا كانت الرواية تتفرد بتفاؤلها، أم هى جزء من تيار أدبى كبير لم يخسر ثقته بالإنسان العربى ولا بالنصر، فى أحلك ساعات الهزيمة. وبعد أكثر من عشرين سنة سيكتب عبد العزيز موافي: "حاول الكاتب ألا تكون روايته تعبيراً عن الهزيمة، بل أن تكون تعبيراً عن لحظة الوعى بها. وبالتالى فقد تجاوز ما هو عرضى داخل الوعى (الهزيمة) باتجاه ما هو دائم من التاريخ (الإرادة)، فلم تكن الرواية شأن كل الأعمال المشابهة إحدى تجليات اليأس، بقدر ما كانت تعرية فنية للعوامل التى تدعو إلى هذا اليأس[٤٤].

والحق أننى تريثت سنوات قبل أن أكتب هذه الرواية تحت وطأة التيار الشاكى الباكى الذى ساد آنئذ. وربما كانت هذه الوطأة دافعاً أساسياً لكتابة "ثلج الصيف" عكس التيار، فلم أذكر فيها الحرب بكلمة سوى فى الإهداء. وهذه التقاطعات فى قراءات متباعدة الزمان والمكان تعزز لدى الكاتب قراءته الشخصية.

وبالمتابعة مع آخر تلك القراءات سنرى عبد العزيز موافى يعد الرواية من أدب الحصار مثل "سجناء ألطونا"، و"جلسة سرية" لسارتر، أو "سوء التفاهم" لكامو، أو "سكة السلامة" لسعد الدين وهبه. لكن الناقد يرى ميكانيزم الحصار والعزلة فى "ثلج الصيف" مختلفاً، إذ لم ينشأ عن المكان المغلق، بل

عن انفتاح المكان، واستنتج من ذلك أن مفهوم العزلة والحصار ينبع من داخل الشخصيات، لا من خارجها. وكان محمد عمران قد كتب عقب ظهور الرواية تحت عنوان "عن الحصار"، وذلك في جريدة "الثورة" (دمشق ١٩٧٣/٨/٢٥م) فقال مشيراً إلى "نداح الطوفان" و"السجن": "من حصار الطوفان إلى حصار السجن ثم أخيراً إلى حصار الثلج، يضع نبيل سليمان إصبعاً على منطقة حساسة من مواضع الحصار من الداخل والخارج معاً، من الخارج الماء والثلج أو السجن، ومن الداخل الجوع والتمزق والخوف والموت.. أشخاص محكومون سلفاً بدخول الحصار، وداخل هذا الحصار محكومون ومطالبون أيضاً بالبحث عن خلاص".

أما انفتاح المكان في قراءة عبد العزيز موافي فيصل إلى الطبيعة. فموقعة الثلج – الصراع مع الطبيعة – تفجر الغرائز الخالقة. وفي ذلك بزعمي امتياز هذه القراءة عن سواها مما عني بالطبيعة في الرواية – محمد أبو خضور مثلاً – كما هو امتيازها في عنايتها بالإهداء؛ فالناقد يرى أن الإهداء يحرك ذاكرة القارئ، ويحدد له أفق انتظار مسبقاً.

يعيدني عبد العزيز موافي هنا إلى القراءة الجمالية لعلي نجيب إبراهيم التي تعول نظرياً – وتطبيقاً بندرة لم يكن لرواية "ينداح الطوفان" فيها نصيب – على المسافة الجمالية التي رسمها ياوس بالفرق الجمالي بين أفق الانتظار وبين العمل الأدبي الجديد.

يقوم أفق الانتظار على ما سبق رسوخه من الجنس الأدبي الذي ينتظم داخله المقروء، ومن تيمات وأشكال الأعمال الأدبية السابقة. كما يقوم أفق الانتظار على التعارض بين لغة النص واللغة اليومية، بين المتخيل والواقع.

ولقد تخلل ذلك بدرجات بعض القراءات السابقة لرواية "ثلج الصيف" ووجهها من دون رطانة.

من جهة أخرى تعيدني قراءة عبد العزيز موافي إإلى ما سبق لدى سمر روحي الفيصل في تفسير رموز الرواية. فالموافي عد الثلج مرادفـاً لتهديـد الآخر، والسفر تعبيراً عن الصراع، والصيف إطاراً زمنياً للرواية، والجرافة المتهالكة تعبيراً عن تهالك المؤسسات العسكرية العربية التي لم تعد قـادرة على استيعاب الواقع.

لكن موافي يتابع إلى أن الرواية تفصل بين الآله التـي تـشكل نظامـاً والأفراد الذين يشكلون أداة لها. ويحدد الإشكالية الحقيقية التـي تقـع فيهـا الرواية بأنها "ما زالت تؤمن بالحل العسكري في مواجهة إشكاليات التخلف، وكأن الانقلابات لم تعد كوابيس بقدر ما صارت أحلاماً رومانسية".

لقد كان اليقين قبل كتابة الرواية، ورغم السن المبكر والتجربة الغضة، أنني تخلصت من وهم الحل العسكري والانقلابي. ومن قراءة الناقـد هـذه تصلني أول إشارة معاكسة. وبقدر ما يمـضني أن تكـون هـذه الإشـارة صحيحة، ليس فقط بالنسبة إلى زمن كتابتها أو قراءتها قبل عقدين أو عقـد، بل بالنسبة إلى هذا اليوم وغده، بقدر ما تدفعني الإشارة أيضاً إلى أن أسألها: لماذا؟ ألأن العسكر – من بشر الرواية – قد تجمعوا بعـد وصـولهم إلـى حمص في زاوية، والراوي يرجح عـودتهم إلـى دمـشق، بينمـا سـيتابع المسافرون سفرهم.

لقد تساءل الراوي حقاً عما إذا كان العساكر سيعيدون في دمشق سيرتهم الأولى، وعما إذا كانوا سيبدلون ثمة جلدهم بجلد رشيد ونصر من العـسكر

الذين ساهموا فى الرواية بالخروج من محنة الثلج. والتساؤل ليس تقريراً مهما وجه السائل أو المصغى أو المجيب. هذا من جهة ثانية أو أخيرة، ومن جهة أولى لم تنتبه القراءة إلى أن المسافرين سيتابعون فى طريق، والعسكر سيعودون إلى المركز؟ ألا يتأتى من ذلك أن الطريق ليست واحدة، بل هى أيضاً متدابرة، حتى لو صح استنتاج القراءة؟

ويبقى الأهم الذى استثارته لأول مرة عندى – مع ما تقدم – هذه القراءة، وهو أن القراءات لم تلتف إلى دلالة عكس الاتجاه، فبدلاً من الاتجاه من المركز (العاصمة – دمشق) إلى الحدود (الجبهة – الحرب – القنيطرة مثلاً) كان الاتجاه الروائى من المركز إلى الداخل (حمص وما سيلى بحسب الخاتمة المرحلية للرواية). وعلى أية حال فذلك هو فعل القراءة فى الكتابة، وذلك هو تعدد القراءات وأزمنتها وأفعالها.

جرماتى:

صدرت هذه الرواية فى القاهرة عام ١٩٧٧م، وسرعان ما منع القارئ – الرقيب توزيعها فى سورية، وفصلت بسببها من اتحاد الكتاب العرب (سورية) لسنين.

عام ١٩٩٥م أجاز القارئ – الرقيب طباعة وتوزيع الرواية فى سورية.
وبسبب ما كابدت من القارئ الرقيب العربى بعامة، وبسبب ما تراءى لى من أزمنة وأفعال القراءة، صدرت الطبعة الثانية من الرواية بما يلى: "لست معنياً بأية مطابقة قد يقوم بها قارئ بين هذه الرواية وبين واقع معين. وأقترح على القارئ أن يبدل كلمة جرماتى حيثما وردت فى الرواية باسم أى

مكان قامت فيه أو احتلته إسرائيل – أو ستحتله – وانسحبت منه – أو ستنسحب منه – وهكذا تحل مثلاً غزة أو أريحا أو كلتاهما أو سواهما محل جرماني. ولو أن كاتباً غيري فعل في طبعة ما لروايته مثل هذا، لفعلت ووفرت على القارئ عبء هذا الاقتراح الذي قد يشتبه بالاستشراف، وهو ما لم يكن بحسباني إبان إصدار الرواية الأول عام ١٩٧٧م حيث كان كامب ديفيد على الأبواب".

بهذا التصدير سعيت إلى توجيه القراءة اليوم وفي الغد المنظور إلى الفضاءات الجديدة المعقدة التي نشب فيها السلام كما نشبت أو قد تنشب الحرب. بيد أن ناقداً هو قاسم مقداد أعلن أنه ليس معنياً كقارئ بما أضاف الكاتب في الطبعة الجديدة للرواية، وصدح: "لا تصدقوا الكاتب، بل صدقوا ما يكتب"[٤٥] حسناً. سأردد صدحة الناقد مع ما تصدح به المقدمة، ولست أماري في أن ما ذهب إليه هو الأولى.

وأضيف إلى ما سبق من قراءته لهذه الرواية، في القراءة وفي القارئ، إشارته إلى خلط الضمائر الثلاثة، حيث رأى أنه يمكن للقارئ إلباس الضمير المناسب لأية شخصية، وعد ذلك تقنية غير بريئة كل البراءة، لجأت إليها الرواية الجديدة في العقد السادس من القرن العشرين، معولاً على ما قاله ميشيل بوتور في التلاعب بالضمائر (أنا، أنت، هو...).

أما الإشارات الأهم في قراءة قاسم مقداد فهي التي مضت إلى التداعيات وما تكنه حتى علامات الترقيم، وتشتيت عبارات الشخصيات وتداخل الشخصيات وبواطن الحوارات "بحيث تضيع – كالقارئ – ولا تعرف من يخاطب من. لكن شيئاً واحداً ستعرفه هو أنك إزاء تأزمات أراد لها الكاتب

أن تكون (...) إن الراوى يمشى معك ليتحول زمن الكتابة معـادلاً لـزمن المعاناة، للمعاناه نفسها، ويصبح زمن السرد متوافقاً مع زمن القراءة.."[٤٦].

فى رأس تلك الإشارات جاء ما خص به الناقد عنوان الرواية، إذ قـال: "ملف البلاد التى سوف تعيش بعد الحـرب: هـذا هـو العنـوان الفرعـى التفسيرى، كما أراد الكاتب أن يوهمنا، هو فى حقيقة الأمر العنوان الرئيسى. أما جرماتى فلكم أن تتعرفوا عليها بالطريقة التى تشاؤون، فهى ليست عصية على الفهم" [٤٧].

ويضيف الناقد أن هذا العنوان التهكمى والتشكيكى يختـصر الروايـة ويدخل القارئ فى اللعبة بحسب إحدى وظائف العنوان.

فى الآن نفسه توقف سمر روحى الفيـصل أمـام عنـوان الروايـة – عنوانيها: الرئيسى والفرعى. وقريباً من مقداد قدر الفيصل أن التدقيق فـى العنوانين يخدم القارئ فى تعرف هدف الرواية النهائى، وهو تعمـيم دلالـة جرماتى بنقلها من مكان جغرافى محدد (قرية) إلى وطن أكثر أتساعاً. كذلك رأى الفيصل أن استعمال المكان فى العنوان "جرماتى" هـو تمهيـد نفـسى للقارئ. وأن قرب القرية من دمشق فى الرواية هو خديعـة للقـارئ الـذى يطابق بين الواقع الخارجى والواقع الروائى. وقريباً من مقداد أيضاً لا يرى الفيصل حاجة للكاتب إلى أن ينفى فى بداية الطبعة الثانية المطابقة بين الواقع الحقيقى والواقع الروائى[٤٨].

بالإضافة إلى ما كان من واسينى الأعرج فى العنـوان بعامـة، وفـى عنوانات "مدارات الشرق" بخاصة، أحسب أن ما حظيت به رواياتى من هذا

القبيل، باقتراباته واختلافاته من ومع بعضه بعضاً، هو توكيد على ما بلغه من دقة وعمق، شطر هام من القراءة – النقد الحداثي.

ويبدو أن التجربة الفنية لرواية "جرماتي" قد ألفتت أغلب قراءاتها منذ صدورها، وإن كانت هذه الالتفاتة غدت أقوى منذ حين، بينما كان حرص القراءات الأولى أقوى على إضاءة تعبير الرواية عن مواجهة المحرمات، نكاية بالقارئ – الرقيب.

وأذكر من ذلك ما كتبه عبد الرزاق عيد (جريدة تشرين، دمشق ٢٥/١١/١٩٧٧م)، والمرحوم سامي عطفة (جريدة البعث، دمشق ٢٧/٢/١٩٧٨م)، ومحمود زعرور (جريدة الدستور، عمان ١٧/٣/١٩٧٨م)، وصولاً إلى محي الدين اللاذقاني (جريدة العرب، لندن ٢٣/٥/١٩٨٦م).

من القراءات المبكرة للتجربة الفنية لهذه الرواية ما توقف عند صعوبة التواصل مع القارئ. فهذا عبد الفتاح قلعة جي يعلن في جريدة "السفير" (بيروت ١١/٨/١٩٧٩م) أن قراءة الرواية مجهدة لأنها لم تكتب على الطريقة المألوفة. وفيما يرى الرواية "قطعة رائعة من سيل اللاوعي كتبت ببراعة"، و"سيولة لفظية تلغي حروف الربط"، و"الرواية مبنية بناءً درامياً في جوهرها"، فإنه يكتب: "ثمة تصور ديناميكي يرهق خيال القارئ، وتنقل سريع وتداخل بين المحاور الخارجية والنفسية، وحوارات متداخلة تجتاز المستويات الزمنية من التذكر إلى الواقع، يصعب ملاحقتها تجتاز المستويات الزمنية من التذكر إلى الواقع، يصعب ملاحقتها وإعادتها إلى أصحابها، وبناء نغمي متداخل بحيث تؤدي عدة أصوات في جملة واحدة: التشتت الظاهري وانفلات

خيوط التصوير وحرارة التشويق، وهذا ما يحس به القارئ الشعبى، أما المتمعن فلا بد أن يلمح الوحدة العضوية والرؤية الشمولية".

وكما رأينا لدى قاسم مقداد بعد أكثر من خمسة عشر عاماً من قولة قلعة جى، سيعبر حسن حميد أيضاً عن (صعوبة) الرواية فيكتب: "وللمرء أن يتخيل الجهد الكبير الذى سيبذله قارئ الرواية..."(٤٩). ويعلل حميد ذلك بخروج الكاتب على سائر القواعد المعروفة فى الكتابة الروائية، مما يصعب معه تصنيفها فى أى باب من أبواب التصنيفات المعتادة للروايات.

لا أنكر أن مثل هذا التعبير عن صعوبة تواصل القراءة مع "جرماتى" قد أقلقنى. لكن مغامرة الكتابة، والتجريب، وبناء رواية مختلفة، كل ذلك كان قد أخذنى معه منذ "ثلج الصيف". وسيظل بعد "جرماتى" يأخذنى أبعد وأغمض، مؤملاً بقراءة جديدة. ولعله من حسن حظ رواية "جرماتى" أنها رغم ما تقدم، قد صادفت الكثير من القراءة الجديدة، كما زامنت الكثير من الكتابة الجديدة. فهذا خالد زغريت يعدد من إيقاعات الرواية: إيقاع إنشراخ الزمن (بين أزمنة الحلم والذاكرة والحاضر..)، وإيقاع المكان (خلق درامية مكانية حيث المكان سيد الحواس والحساسية)، والإيقاع الصوفى الذى يجترح دوماً حالة صوفية بكراً تدلل على تداخل نسيج المكان بنسيج الكائن.. حتى يصل زغريت إلى تشخيص جوقة فى الرواية تتداخل وتغيب بحسب مقتضى طابعها الهارمونى (جريدة السياسة – الكويت ١٢/٣/١٩٩٦م).

وقبل زغريت بقرابة عشرين عاماً دقق سمر روحى الفيصل بالبطولة الروائية، ولحظ باهتمام الحجوم المتعادلة للشخصيات، وخلص من ذلك إلى أن أيه شخصية لم تكن مقصودة لذاتها، فالبطولة لها كلها مجتمعة، وليست

لفرد واحد: "فجرماتى من الروايات ذات البطولة الجماعية، فـإذا لـم يكـن للرواية بد من وجود بطل، فقرية جرماتى نفسها هى هذا البطل"(٥٠).

يذكر الفيصل أن القارئ – الرقيب قد حذف دراسـته لهـذه الروايـة "جرماتى" من كتابه "ملامح فى الرواية الـسورية" – ١٩٧٩م،(٥١). ويعلـل الفيصل فى هذه الدراسة تلك البطولة الروائية (لقرية جرماتى) بفلسفة المؤلف التى لا تؤمن بوجود بطل واحد فى الرواية، وهو التعليل الذى يبدو لى أنـه كان مضمراً أن كتبت هذه الرواية، ثم صـار هاجـساً مركزيـاً وجهيـراً، وبخاصة فى رباعية "مدارات الشرق".

وكما يتابع الفيصل فى هذا ما سبقت إليه قراءته لرواية "ينداح الطوفان"، سيتابع ما سبقت إليه قراءته لرواية "ثلج الصيف"، فيرى أن تقنية (جرماتى) تنتسب إلى الإتجاه الجديد المعتدل، إذ لم تتخل عن معطيات الرواية التقليدية، ولم توغل فى التقنيات الجديدة، رغم الميل إلى التحديث بعامة. وبالمقارنة مع القراءات السالفة، نرى كيف تنفرد قراءة الفيصل بهذا. كما تنفرد بأمر آخـر أعترف أنه أذهلنى، وذلك فى قوله: "يلاحظ بوضـوح أن روايـة جرمـاتى رواية رجال، وأن النساء لا دور لهن فيها"، فالنساء كما يرى الناقد هن فـى "جرماتى" للحب وللجنس والأحلام ولا دور لهن فى الصراع فـى القريـة. ويقود ذلك الناقد إلى القول بجرى للمؤلف وراء الوهم النسوى بانفصال العالم إلى رجال ونساء.

بالنسبة لى: وهم الانفصال هذا هو وهم ذكور أساساً، تسلل إلى بعـض الحركات النسوية الحديثة. لكن الأهم هو ألا تأخذ قراءة الفيصل بالحـسبان دور (بربهان) أو (سمية) من نساء الرواية، فى التعمير، مكتفية بالإشارة إلى

(العرجا).، وبمعزل عن الادعاء والدفاع والمماحكة، أتساءل عما إذا كان على الرواية أن تبتدع في المجتمع الروائي لجرماني فعلاً نسوياً يضاهي الفعل الذكوري في المجتمع المرجعي العربي أو الشرقي أو الإسلامي بعامة. ولماذا؟ من أجل درء مثل هذا الذي ذهبت إليه قراءة الفيصل، حتى لو جانبت الحقائق التاريخية.

وعلى النقيض مما ستذهب إليه قراءة غسان شمة لـ "جرماني" بعد قرابة عشرين سنة (جريدة الثورة ٢٢/٣/١٩٩٥م، دمشق)، رأى الفيصل في قراءته العناية باللفظية المفردة، وإقامة الرواية لجسر (مقبول) بين لغتها وبين الحياة، والابتعاد عن الألفاظ الحوشية. ووصف الجمل بالقصر والتركيز والحدة واللهاث، كمحاولة من الكاتب للمحافظة على حدة المضمون. والتفت الفيصل إلى التنقل بين الضمائر – كما رأينا التفاتة قاسم مقداد – وإلى صيغ الأفعال، مما قدر فيها مساعدة القارئ على قبول السرد، كما قدر باستخدام الفعل المضارع محاولة لإيهام القارئ بالحاضر. أما غسان شمة، فعلى الرغم من توكيده على تمكن الكاتب من "خلق لمحة فنية في جسد الرواية بين عالميها الداخلي والخارجي ببراعة وبساطة"، فقد ذهب إلى أن الأناة جعلت من البنية السردية بنية أفقية، على الرغم من اللغة المباشرة التحريضية.

وبينما رأى شمة في الجسد الفني المتشابك للرواية دلالة واضحة على مهارة في صهر الجسد الروائي في قالبه اللغوي، أسرع يستدرك بأن ذلك لا يبدو سائداً في جمالية اللغة نفسها، لأن الأسلوب السردي المباشر افتقد حرارة الفن الذي يدخل بنا عالم السحر الروائي. وبينما رأى شمة أيضاً تمكن الكاتب من أن يدخل لعبة السرد والحوار في بناء الجسد الفني للرواية، أسرع

يستدرك أن الكاتب لم يخرج إلى آفاق العمل الذى يقدم المتعة الروائية والحدث المختلف، بسبب حضور التحريض فى ذهن الكاتب.

مقابل ذلك ذهبت قراءة الفيصل إلى أن محاولة التجديد البارزة فى الرواية هى التطويع اللغوى "مما ينعكس على حس القارئ المتلقى، فيبقى مع لغة الرواية دون أن يغادرها لوجود وصف ممل طويل، أو سرد عادى لا يضيف فائدة كبيرة لمضمون، وما إلى ذلك مما يصرف القارئ عادة عن متابعة القراءة"(٥٢).

قد يكون فى مثل هذه المقابلة بين القراءتين ظلم للدراسة (الفيصل) أو للدراسة والمراجعة (شمة)، لكننى أعول على أية فائدة تنطوى عليها أية مقابلة بين قراءات الرواية. ويتجه النظر هنا إلى المقابلة بين قراءتى الفيصل نفسه للرواية بفاصل عشرين سنة تقريباً، مما يؤكد تطور أدوات القراءة التالية التى عنيت بخاصة بالفضاء وبالعنوان وبالقارئ، كما يؤكد استمرارية العناصر الأساسية فى القراءة الأولى، من دون أن نغفل عما تقدم فى السرود النقدية للعمل الواحد.

المسلة:

لاقى القارئ – الرقيب هذه الرواية بمثل ما لاقى به رواية "جرماتى". ولأن اللقاء بات معروفاً ومألوفاً من رواية إلى رواية ومن عاصمة عربية إلى عاصمة، سأدع هذه القراءة وسأوجه قراءتى إلى قارئ آخر هو راكز أحمد، أنجز دراسته لرواية "المسلة" بإشراف محمد الدغمومى أثناء سنواته الثمانية عشرة التى قضاها فى السجن(٥٣).

عنى راكز أحمد بالقارئ بعامة، مفيداً مما توفرت عليه المناهج النقدية الحديثة فى القراءة. ومن تلك العناية أنقل قوله: "ليست الرواية فى نهاية الأمر غير حوار متواصل بين مؤلف وقارئ. غير أن هذا التواصل يأخذ شكل برنامج سردى تنتظم بمقتضاه جملة من العلاقات، مركزها السرد وعلاقاته بالشخوص والفضاءات فى الرواية. وهذه المركزية فى الوضع القانونى STATUT للسارد إذ صح القول، تتأتى من أهمية الوظيفة الأساسية للسرد: السيطرة على القارئ والتحكم فيه وحصره داخل منظور ما"(٥٤).

ويعزو راكز أحمد أهمية "المسلة" إلى خروجها عن دائرة الرواية الكلاسيكية "بما جربت من العديد من التقنيات الروائية الحديثة، كتوظيف أجناس أدبية أخرى ضمن الرواية، واستعمال تقنية التناص، وتكسير الخطية، واللعب بمهارة بتقنية السرد"(٥٥).

ولأن الرواية كتبت فى منتصف العقد السابع من القرن الماضى، يصنفها الناقد ضمن الجيل الأول الذى ارتاد التجريب، فى محاولة لإضفاء طابع المعاصرة على النص الروائى(٥٦).

بخلاف ذلك تبدو التجربة الفنية لرواية "المسلة" لمحمد أبو خضور الذى قارن بينها وبين التجربة الفنية لرواية "ثلج الصيف"، فقرر اتباع الكاتب فى بناء الروائيتين لأسلوب المحاور التى يختص كل منها بشخصية. ويصف الناقد لغة "المسلة" بالمباشرة وبالكثير من الاستعراض الثقافى. ويبدو له أن تنامى الحدث الروائى يفلت من بين يدى الكاتب، والشخصيات التى لا حد لها

تتقزم، والناقد يفتقد فى الواقع أشباهاً للفتيات المثقفات المتحـــررات "إلا بعـــد صعوبة بحث أو فى مناسبات نادرة"(٥٧).

من أولاء الفتيات يسمى الناقد (ماريا الحسون) فيرى أن الكاتب حشرها فى الرواية ليتحدث عن الثورة الفلسطينية، فيما رأى راكز أحمد أن أهميـــة هذه الشخصية لا تأتى من كونها فلسطينية فقط، بل من كونها رمزاً للمـــرأة العربية المناضلة التى وهبت كل شئ لوطنها ومبادئها، وانتهى بها الأمر إلى الذهاب إلى الموت وهى تتساءل بمرارة حول حصيلة حياتها(٥٨).

وإذ يفصل راكز أحمد فيما أجمل من التجربة الفنية للرواية، يحذذ الميزة الأولى للحوار فيها بالتعدد من المنظورات وفى الأصوات(٥٩). وعـــن بنـــاء الشخصيات يكتب: "ترك المؤلف لشخصيات النص حرية كافية للتعبير عـــن نفسها، فتعرض آراءها، وتعيد تشكيل أنماط الوعى بزمنها وبذاتها. وبهذا لا تكون شخصيات الرواية قناعاً أو وسيلة وصوتاً لتسريب أيديولوجية المؤلف، بل شخوص مستقلة داخل النص"(٦٠).

ويرسم الناقد ما بين الفضاء الجغرافـــى (الجـــولان وســـورية بعامـــة) والفضاء الروائى، والحراك ما بين الفضاءات الأصغر والفـــضاء الأكبـــر، ليصل إلى أن الكاتب "عبر تقنية تزواج بين الوصف والاســـتذكار، يجعلنـــا نحس بأننا فى العالم العربى ككل، كفضاء جغرافى تعشعش فيه أزمة حـــادة. وليست أزمة سورية ونخبتها، كما طالعتنا فـــى الروايـــة، إلا عينـــة مـــن عيناته"(٦١).

كما يعنى الناقد بعنوان الرواية وعنوانات الفصول وببعض من "سيمياء" الرواية، حيث يرى استغلال الكاتب لبعض المتغيرات الطباعية كوسيلة تبئير

للانتباه. وقد عدلت عن تلك المتغيرات بعد الطبعة الأولى للرواية، تعويلاً على القارئ وعلى ما أنجزته رواية "جرماتى" من قبل من اشتباك وتعدد الأصوات واللغات والمستويات، بمعزل عن دعوى صعوبة الإيصال والتواصل، كما أقدر.

وثمة قراءة أخرى لهذه الرواية أنجزتها المستشرقة الألمانية أولريكة شتيلى[٦٢]، تتقاطع مع قراءة راكز أحمد. وقد أسعدنى أن ترى شتيلى فى الرواية بانوراما للمجتمع السورى إبان حرب ١٩٧٣م. لكننى صارحتها بعد حين بشكى فى ذلك – ومنه ما ينسحب على قسط من قراءة راكز أحمد – لأن الرواية قصرت همها على شريحة من المجتمع، محدودة ومثقفة ومعارضة يسارية، بينما كان المجتمع يمور آنئذ بشريحة محدودة ومثقفة أيضاً، لكنها معارضة إسلامية لم تلبث أن فجرت أواخر العقد السابع ومطلع العقد الثامن فى سورية أيما تفجير، لكن الرواية أغمضت العين عن إرهاصتها فى الزمن الذى اشتغلت عليه: منتصف العقد السابع. ولقد أنكرت دهشة شتيلى أن ينقد كاتب روايته مثل هذا النقد.

وأود أن أشير أخيراً إلى إغفال القراءات المكتوبة لـ "المسلة" للسيرى فيها، بمعزل عما أنكرت أو واربت أو أكدت منه. فالشخصية المحورية تحمل اسمى الأول، كفعل غالب هلسا وعبد الحكيم قاسم فى بعض رواياتهما. وبالمقابل، لاحظت مما وصلنى من القراءات الشفوية (القارئ العادى) فى سورية وتونس ومصر الوقوف مطولاً أمام لعبة السيرى والروائى.

وبالمقابل ايضاً يشغل السؤال السيرى ما لعله أهم القراءات المكتوبة لرواية "هزائم مبكرة" التى تلت "المسلة"، على الرغم من أن الإشارة السيرية الصريحة فيها أدنى بكثير مما فى "المسلة"، وهذا ما سنراه فى الفقرة التالية.

هزائم مبكرة:

تبدأ هذه الرواية بفصل – مقدمة عنونته بـ "هوامش"، وذيلته في في الطبعة الأولى باسمي وبمكان وتاريخ كتابة الرواية. ومؤدى الـ "هوامش" أنني سأروى حياة صديق عايشته عمرى، وسميته خليل. وقد توقف سمر روحى الفيصل طويلاً وملياً عند هذه الـ "هوامش"، ورآها تعنى عند (القارئ العادى) أن النص الروائى حكاية حقيقية مستمدة من الواقع، ثم أردف: "بيد أن القارئ الناقد حر فى أن يسمى هذه اللعبة لعبة الإيهام بالواقع، ذلك الإيهام الذى مارسته القصة والرواية كثيراً بغية السيطرة على قناعة القارئ والتأثير فيه"(٦٣).

لم يكن الأمر بالنسبة لى من هذا القبيل البتة، بل كان (لعباً) على الذات والسيرية فى الرواية، ومحاولة لبناء زمن ثالث أحسبه زمن الكتابة والقراءة، مهما ابتعدت الأخيرة عن الأولى. ويبدو ان لعبة الهوامش – المقدمة وذيلها فى الطبعة الأولى قد انطلت على سمر روحى الفيصل، فرآنى فى الرواية تائهاً بين حياتى وحياة خليل، ورأى ذلك أنه (الشئ الطبيعى). ثم تنبه إلى نقض اللعبة، فاستدرك بأن القارئ الناقد يفسر الانزياح بين حياتى وحياة خليل على أنه دخول فى التخييل، مما يجعل "هزائم مبكرة" رواية لا سيرة.

وفى موقع آخر من معالجته لهذا الأمر خمن الناقد أن كلمة (هزائم) تعلل ارتباط الانزياح بقيمة النصر، "لأن هدف نبيل سليمان ترسيخ الوعى بالتاريخ الحديث المملوء بالهزائم، ليحقق من خلال ذلك قيمة مفقودة فى الواقع فى النصر، وهذا كله يدفع القارئ الناقد إلى القول إن عبارة "من وحى سيرة حياة صديقى خليل" كانت كافية لتؤدى الغرض الذى جهدت المقدمة طوال اثنتى عشرة صفحة لتحقيقه"(٦٤).

يقودنى هذا الشطر من قراءة الفيصل إلى التساؤل عما إذا كانت قد غفلت عما هو مركزى فى دلالات الرواية، وأعنى ذلك الزمن الثالث الذى ذكرته للتو: زمن الحاضر وزمن المستقبل. ويعزز تساؤلى أن الناقد قرر أن استشهاد خليل جاء فى حرب لم تسمها المقدمة، لكنها وقعت بعد حرب ١٩٧٣ حتماً. والأدهى أنه قرر أن استشهاد خليل ليس مهماً، سواء أتم قبل عشرين سنة من زمن الكتابة أم بعد عشر سنين.

سأجلو التساؤل ابتداء من الحرب التى لم تسم. ففى "الهوامش" تنزل فى طرطوس دفعة من المقاتلين المنسحبين من بيروت، وفيها أن خليل الذى طلب إلى الاحتياط فى الجيش السورى أصيب فى البقاع (لبنان)، وأسعف فى شتورة (لبنان) ثم توفى. وفى "الهوامش" أيضاً إشارات إلى زيارة السادات للقدس، وإلى تيسير خليل لأبنه الالتحاق بمعسكر للفدائيين فى الجنوب اللبنانى فى الصيف الذى سبق استشهاده فى تلك الحرب. هل يكفى ذلك للتقدير أنها حرب ١٩٨٢؟

ليس هذا هو الأهم فى التساؤل، بل هو زمن استشهاد خليل، فلو كان قبل عشرين سنة من زمن الكتابة لما كان لهزيمة الانفصال ١٩٦١م مثلاً فعل فى تكوينه ولا فى دلالات الرواية. ولو كان الاستشهاد قبل عشر سنين لما كان بهزيمة ١٩٦٧م فعلها أيضاً. وبالتالى فزمن الاستشهاد هام، لأنه يحدد حجم وطبيعة فعل الهزائم المبكرة.

خلاف سمر روحى الفيصل يرى عبد الله أبو هيف فيما عنونه بـ "قراءة نقدية فى رواية هزائم مبكرة"، فى مجلة "المستقبل"، أن الكاتب وضع للرواية هوامش أشبه بالمقدمة، يكسر فيها الإيهام. وإذا كان أبو هيف سيتفق

مع الفيصل فيما بعد أن الهوامش لعبة فنية – وسيناقض نفسه فيشخص فيهـا وفي الخاتمة احتيالاً، وشتان بين اللعب الفنى والاحتيال – أو سيتفق معه على كون الهوامش نافلة، إذ يراها خارجة عن بناء الرواية، فهو لن يلبث أن يقدر لهذه الهوامش قيمة فكرية عالية تفوق قيمة الفصول برمتها، وسيجزم بأن لا مناص من هذه الحيلة الفنية، فمن دونها تكون الرواية مجرد سيرة شخـصية تفتقر إلى العمق والتاريخية والحمولة الفكرية والسياسية.

قد يطلع السؤال هنا: إلى أى نقد سيركن الكاتب أو القارئ؟ لكن الأهـم هو السؤال عن تناقض القراءة الواحدة، وافتقادها للذاكرة، وبالتـالى: مـدى انسجامها ومدى جزافيتها. فهذه القراءة تنعت الرواية مرة بأنها رواية أفكار وتأملات، وثانية: سيرة لبطلها خليل، وثالثة: سيرة للوحدة السورية المصرية. ورابعة: عمل سيرى بسيط، وخامسة: رواية تبـشيرية، وسادسـة: سـيرة لكاتبها، وسابعة: رواية الصيغة الشخصية.

وهذه الرواية فى قراءة عبد الله ابو هيف تتميز عن الروايات الكثيـرة التى كتبت عن الوحدة السورية المصرية فى أنها وجدت فى البحـث عـن معنى الوحدة العربية فى الوجدان الشعبى سبيلاً إلى الوعى القومى الجـريح خلال العقود التى تلت فترة الانفصال عام ١٩٦١م. ويردف الناقد أن مـراد الرواية هو أن تكون نفحة نضالية وسط المرارة القوميـة الـسائدة، ليظـل وسواس الوحدة والعمل القومى حياً من الضمائر وفـى الممارسـة. وبهـذا المعنى يتبدى الاستخدام الرمزى لشخصية (خليل) جلياً، فهو سبيل لمطابقـة الأطروحة على نسق الوعى بالتاريخ. وإذا كان هـذا النـسق وجـدانياً أو عاطفياً، فإن نبيل سليمان بارع فى تقديم نمونجه الشخصى على أنه نمـوذج

فكرى وفنى فى الوقت نفسه، أى إنه استطاع بمهارتـــه الــسردية والــشحن الإنفعالى المؤمن بالقضية القومية أن يحول فيض المشاعر على قوة الحقائق فى الوعى بالتاريخ العربى الحديث. ويوالى الناقد امتداح الروايـــة يـــسبكها الجيد ومهارة كاتبها فى (الاحتيال) الوارد فى المقدمة إلى حد كبيـــر، وفـــى الخاتمة إلى حد ما، فلولا ذلك لما لفتت الانتباه هذه الرواية التى ليست غيـــر عمل سيرى يخلو من (الإثارة) والتألق. ويقدر الناقد للكاتب أيضاً أنه نجح فى تجسيد التوزع العقائدى والفكرى فى عرض تعرف البطل (خليل) إلى أسئلة السياسة والدين، واندراجها فى ضغوط التفتح على المرأة والهوس الجنـــسى. أما الامتداح الأكبر فيأتى فى الفقرة الأخيرة من هذه القراءة، والمعنونة بـــــ "الرؤية الفنية"، حيث تبدت للناقد المقدرة الواضحة للرواية على تقديم نموذج من سيرة شخصية اعتيادية، ومقاومة الروائى "إغراء الخـــوض أكثـــر فـــى تفاصيل السيرة الشخصية، فاختار بنجاح لافت المسار العام". كما تبدت للناقد المهارة الفائقة فى استعادة أسئلة التاريخ دون تعسف. ويتخم الناقد قراءته بما عده نجاح الجبلة الفنية فى التسويغ الفكرى لمشروع الرواية، معللاً انضواء الرواية تحت رواية الصيغة الشخصية بنجاح الكاتب "فى أن يخرج بشخصية خليل من مفهوم السيرة الشخصية البسيط إلى إشكالية اندغام هـــذه الـــسيرة الشخصية فى التاريخ العام، وهذا كله يعود إلى مهارة مؤلفها فـــى صـــياغة رواية مثيرة عن مرحلة من أخطر مراحل التاريخ العربى الحـــديث، هـــى مرحلة الوحدة بين سوريا ومصر، والانفصال الذى تلاها".

حسناً. إن بعض ذلك – لو صح – يكفى كى يمسح على عناء الكاتـــب ويملأه بالامتنان للناقد. لكن الكاتب غير النرجسى سيبحث عما أخذت عليـــه

القراءة وعن جديتها وإضاءتها وجدواها، فلنتابع إذن قراءة عبد الله أبو هيف لرواية "هزائم مبكرة".

يوحد الناقد بين الراوى والبطل الذى يراه يستأثر بـالمنظور الـسردى ويحتفظ بوجهة النظر وحده. ثم يوحد بين الراوى والمؤلف، وبالطبع سيقود ذلك إلى اعتبار سيرة الراوى – البطل سيرة المؤلف، والناقـد يؤكـد هـذا الاستنتاج بقوله: إن وقائع سيرة خليل أو ما تبقى منها هى أقرب إلى السيرة الشخصية للمؤلف.

لا يعول الناقد فى هذه المطابقة على ما استوقف سمر روحى الفيـصل فى الهوامش وتذييلها، ولا على ما هو منشور من السيرة الشخصية للمؤلف، وهو ما سيتوفر بعد حين من تاريخ هذه القراءة التى تعـول علـى صـداقة صاحبها مع المؤلف قرابة ثلاثين عاماً. وقد يكون مناط القراءة هذا امتيـازاً لها، ولكن أليس ذلك تشغيلاً فجاً لما هو خارج النص فيه؟

لقد أثرت ذلك مع الناقد نفسه فى حـوار تـضمنه كتـابى "حـوارات وشهادات". ومهما يكن من الأمر، يبقى هذا الذى تقيمه القراءة المطابقة مـن التوحيد بين المؤلف والشخصية الروائية والراوى، والتى تتراجع قليلاً حـين يقول: ثمة تناقض بين وعى الكاتب ووعى بطله، ثم تتقدم بثقة عارمة لتقولك "إن الآراء السياسية لخليل أو أقرانه هى بعض نثار وعى الكاتب الـراهن". فكيف يستقيم ذلك؟ وهل نعود إلى الصداقى بين الناقد والكاتـب كـى نعلـل للأول معرفته القاطعة بوعى الكاتب؟ وكيف يستقيم القول بـأن آراء خليـل وأقرانه "كأنها صوت واحد يباين نبراته ويلون موجاته، ولو فعل الكاتب غير

ذلك لكان مستهجناً"؟ أليس المستهجن ألا يكون فى الرواية إلا صوت كاتبها، حتى لو باين النبرات ولون الموجات؟

على هذا النحو يأخذ الناقد على الرواية نزوعها التبشيرى، وتبشيريتها فى المقدمة – الهوامش، وفى الخاتمة، وفى العبارات المبثوثة فى ثنايا المقاطع أو خواتيمها، لكأنه نسى ما قرر – على الأقل – من القيمة الفكرية العالية للمقدمة – الهوامش. وعلى هذا النحو يرى الناقد مقدرة الرواية محدودة على بعث تلك المرحلة التاريخية، وقد رأيناه للتو يذهب عكس ذلك، كما يذهب عكس قوله باقتصاد الكاتب فى رصد الذات، فيرى أن الكاتب لو استطاع أن يتخلص من أسر السيرة الذاتية ويدخل فى التخييل، لأنجز رواية أقوى فى وعى التاريخ. ويرى الناقد أن الولع بالسيرة الشخصية أثر كثيراً بثراء المخيلة فى وعى التاريخ، ويرى ثمة استطراداً سيرياً لا قيمة له، يصل إلى حد الحشو، فهل لأحد أن يتساءل: أين هو إذن الاقتصاد فى رصد الذات الذى يتكامل مع وصف المسار العام؟ وكيف نجح الكاتب بالخروج بشخصية خليل من مفهوم السيرة الشخصية إلى اندغام هذه السيرة فى التاريخ العام؟ أليس تناقض هذه القراءة او جزافيتها هو ما يجعله يرى الرواية مرة مثيرة (هل الإثارة بوليسية أم جنسية أم...؟) ومرة تخلو من الإثارة، مرة تقول بقفز الكاتب – البطل "فوق الأزمنة والأمكنة عبر تنويع السرد وتجديده" ومرة تقول بالمهارة الفائقة فى الانتقال عبر الأزمنة و الأمكنة، أم إن القفز هو الانتقال، "وفوق" هى "عبر؟".

وأنتقل إلى قراءة أخرة لهذه الرواية، أعترف أنها كانت من أكبر مفاجآت قراءات رواياتى جميعاً، وأعنى قراءة سليم مطر كامل التى تبتدى

بالتحرز من الفرض التعسفى فى تفسير رموز "هزائم مبكرة"، وتحدد التفسير بافتراضات لكشف تفاصيل اللاشعور فى الرواية.

رأى سليم مطر كامل فى الأب رمزاً لرئيس الدولة (دولة الوحدة السورية المصرية ١٩٥٨م – ١٩٦١م) جمال عبد الناصر الذى يتكرر اسمه بصورة موازية تقريباً لتكرار اسم والد خليل (البطل). ورأى موقف خليل من الرئيس تقريباً من موقفه من الأب: إعجاب وتعلق مع نقد وخوف وخيبة أمل. وبما أن الوالد تزوج أم قاسم وهجر تقريباً أم خليل، أمكن للقراءة أن تقيم موازنات تقريبية بين هاتين المرأتين ودولتى الجمهورية العربية المتحدة: مصر وسورية. وتمضى القراءة لترى فى أم قاسم صورة الوحدة بشكلها العام، وإن تكن أقرب إلى صورة مصر: الزوجة الثانية الأجمل والأشهى والأكثر شباباً. ويدفع العلمنفسى بهذه القراءة إلى أن ترى أمر الأب لابنه بهجر الأم والعيش مع أم قاسم، واشتهاء خليل لهذه وعجزه عن امتلاكها بسبب الحضور الدائم لشبح الأب، كل ذلك يتوازى مع عيش الشاب لعذابات التردد بين الوحدة السورية المصرية وبين الانفصال. وينسحب ذلك أيضاً على علاقة أم قاسم بالعائلة (خليل وأمه وأخوته): خصام وغيرة وانفصال وتودد، ويقول الناقد: "إنها علاقة موازية تماماً للعلاقات المتردية والمشحونة التى قامت بين مصر وسورية وقادة الوحدة فى البلدين، والتى انتهت بالانفصال التام. ثم دور الأب فى علاقته بين المرأتين يكاد أن يوازى دور ناصر فى علاقته مع البلدين"[٦٦].

على نحو آخر تتابع هذه القراءة فى البعد السيرى للرواية، متكئة على ما نشر عن حياتى، واطلع عليه سليم مطر كامل، حين كتب قراءته، وهو ما

لم يتسن لسمر روحى الفيصل. فقد لاحظ سليم مطر كامل النقاط المشتركة بين حياة الكاتب وحياة بطله (خليل)، فتساءل: هل "هزائم مبكرة" اعترافات شخصية أم رواية؟ ولست أدرى إلى أى حد يصح هذا التساؤل، ولا إلى أى حد يستقيم التفسير السابق السياسى العلمنفسى للرواية، ولكننى أكرر اعترافى بالمفاجأة.

وبعيداً أو قريباً من قراءات "هزائم مبكرة" جميعاً، يلح على أن أستعير من قراءة واسينى الأعرج لـ "مدارات الشرق" ما أحسبه عميق الصلة بـ "هزائم مبكرة"، حين رأى أن أقتراح الكاتب "للأركيولوجيا ولجينالوجيا" الشخصيات والأحداث الكبرى "يتقاطع من حيث الجوهر مع أسئلة الإنسان الذى يبحث عن مصير آخر غير المصير الذى جهز له داخل نظم الهزائم المتكررة والحروب الطاحنة والانتصارات الوهمية"[٦٧].

كذلك حين رأى الناقد أن الشخصيات فى "مدارات الشرق" – وأضيف: هزائم مبكرة – عندما يتحدثون عن هزائمهم يفعلون ذلك خارج الرقابات التى تجعل من التاريخ مادة مسخرة للمهيمن.

لقد سمى واسينى الأعرج "مدارات الشرق" بنص دنيازاد التى تنشئ تاريخها ومتخيلها من ومن... ومن خبرة الهزائم التى تختبئ داخلها شعلة البحث عن تاريخ آخر. وعسى أن تكون (هزائم مبكرة) نصاً آخر لدنيازاد.

دنيازاد – مدارات الشرق أو الرواية والتاريخ:

إضافة إلى ما سلف من واسينى الأعرج فى (دنيازاد) و"مدارات الشرق" جاء فى قراءته لهذه الرواية أن دنيازاد هى هذا التاريخ المخفى

وغير المنجز، غير المنتهى، كتعبير أنسانى، أى الحرية القصوى والكامنة لمتخيل ما.

فى هذا النظر لدنيازاد، وفى النظر إلى (مدارات الشرق) كنص لدنيازاد، يتأسس قول آخر فى الرواية والتاريخ. ولقد سئلت مراراً وتكراراً بعد صدور "مدارات الشرق" عن ذلك، وعما إن كانت رواية تاريخية أم إعادة كتابة للتاريخ أم..؟ وسأكتفى بمثال واحد من إجاباتى، أعدت فيه التوكيد على أن الروائى ليس مؤرخاً، وإذ يحاول أن يحل محل المؤرخ فلن يكن روائياً ولا مؤرخاً، كما إنه لا كتابة خارج التاريخ، ولذلك فمدارات الشرق "ليست رواية تاريخية ولا إعادة كتابة للتاريخ. ربما كانت إنتاجاً تخييلياً جديداً للنصف الأول من القرن العشرين، ولكن فى لب الحاضر ومن أجل المستقبل"[٦٨].

وفى دراسته لـ "مدارات الشرق" يطرح واسينى الأعرج السؤال: هل الرواية تاريخ؟ ويذكر بالإجابات التى تحاسب الرواية بمسطرة التاريخ المسبقة، ثم يقدم إجابته: الرواية ليست تاريخاً. ولا ينى يعالج الأمر الذى شغل الكتاب والنقاد فى سورية بخاصة، منذ تواترات الروايات التى تشتغل على لحظة ما من الماضى القريب أو البعيد (التاريخ). ومما يضيفه الأعرج أن التاريخ لعبة الكاتب ومادته التى تعجن بضوابط تنتمى إلى الأدب وليس فى التاريخ، فتتحول العلاقة الإبداعية بالتاريخ إلى علاقة مساءلة، اختراق. إنها معركة ضد المسكوت عنه. فالرواية تواجه التاريخ بالسؤال الهدمى وبالكلمات والمحرمات وبالذاكرة المتحفزة. ويكرر بشأن الحكاية ما تقدم بشأن الدولة، فالحكاية لا يمكن أن تنوب عن التاريخ ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها.

أما بالنسبة لـ "مدارات الشرق" فلا يرى الناقد أنها تهتم بالتاريخ كتاريخ رسمى وحوادث مسندة، ولا تحتفل بالشخصيات المشهورة المعروفة. أى إنها لا تتزيا بأزياء التاريخ أو تتوسل إليه عبر أصنامه وأعرافه ومقدساته، بل تنهل من التاريخ الشعبى الذى لم تدونه كتب التاريخ. و"مدارات الشرق" هى فى هذه القراءة أيضاً نص لا يعيد قراءة التاريخ الموضوعى، بل ينشئ تاريخاً مغايراً من عمق وجوهر التاريخ المكتوب والمعروف ومن غيره، وذلك بعملية النظام الاختراقى للتاريخ المكتوب والمعروف.

لقد تمحورت نقود كثيرة لـ "مدارات الشرق" حول مسألة الرواية والتاريخ. وقبل أن أتابعها أجد من المهم أن أتابع ما كتب واسينى الأعرج حول هذه الرواية على مستوى المقروئية، وعسى أن يكون فى فائدة هذا

المقبوس ما يبرر طوله، وهو الذى ينطلق من أن التاريخ يتحلل فى "مدارات الشرق" لتقوم سطوة الرواية: "سطوة الكتابة الأدبية التى تثير شهية القـراءة والأدب أكثر مما تثير شهية الموضوعية التاريخية التى تعطـى للمـدارات تمايزين أساسيين على مستوى المقروئية، ينبعان من عمق الكتابة ذاتها، التى تتمايز بميلان "سـيميائى" يفتـرض وجـود مـستويين للكـشف pour le decodag: مستوى خارجى "هوريستى، Heuristique ومستوى داخلـى "هرمينوطيقى" Hermeneutique تأويلى. والمستوى الأول يكشف ما هـو خطى ومباشر، يتلقى فيه القارئ نص المدارات بوصفه تمثيلاً أدبياً للواقـع التاريخى المعيش وللواقع فى المظهر الإحالى (الذى يحيل إلـى المجتمـع)، بينما النظام الداخلى والانسجام الذى ينشأ من الخطاب الأدبى، يظل مقصى. وإدراك هذا النقص يقود حتماً إلى الالتجاء إلى المرحلـة الثانيـة للكـشف المتعلق بالقراءة التأويلية، بحيث يستنبط قارئ المـدارات حـدود القـراءة "الهوريستية" وإمكانات القراءة "الهرمينوطيقية" التى تـربط علائـق الـنص الداخلية فيما بينها لفهم النظام العام الذى تتحرك داخله المدارات، والانسجام "السيميائى" الذى من خلاله يتجلى المعنى الذى يؤكد على خصوصية خطاب المدارات التى يبرز فيها التاريخ مظاهر حدوده الخاصة، وينجو نحو فـض الانغلاق وتجاوز الحدود الموضوعية المادية لهذا التاريخ الخاضع من حيث الجوهر للصرامة والنظام، ليصبح جزءاً من نظام القص، أى نظام المتخيـل الذى ينتجه الكاتب"(٦٩).

تتقاطع مع هذه القراءة قراءات جمة وهامة، سواء بما يتصل بالروايـة المعنية أم بالقراءة أم بالرواية والتاريخ بعامة. ومن ذلك ما كتب عبد الرحمن

منيف: "إن الرواية التى تستطيع أن تشرك القارئ فى إعادة التحليل والتركيب هى وحدها التى تساهم فى التغيير. وهذه الرواية ترخى أشرعتها لتستقل البحر الكبير، وتسافر فى الذاكرة والتاريخ.. وأحلام المستقبل أيضاً، ونحن مدعوون أن نفعل ذلك معها، ومن هنا أحد وجوه أهميتها"(٧٠).

ومن ذلك أيضاً قول سعد الله ونوس: "إن "مدارات الشرق" مغامرة تعارض أدب الحكام الصغار الذى يلغى التاريخ أو يزوره، وتحاول أن ترمم ذاكرتنا، وأن تحيى سياقاتها بما يتوفر للروائى من قدرة على دمج الوثائقى بالتخييلى، وعلى استشفاف العام من تفاصيل الوقائع والأحداث. إنها إعادة بناء وتأمل لقرن من التاريخ.. هو بالضبط مجمل تاريخنا الحديث"(٧١).

أما بوعلى ياسين فقد نفى أن تكون "مدارات الشرق" رواية تاريخية بالمعنى الضيق المتعارف عليه للتاريخ. وإنما هى برأيه تاريخية بمعنى استجلاء ورصد العلاقات المجتمعية فى تطورها خلال فترة معينة، هى التاريخ الذى لا يكتبه مؤرخ، بل أديب. وبالنسبة للقراءة والقارئ يرى بو على ياسين أن "مدارات الشرق" لم تراع بعض المرتكزات النفسية للقارئ، ولم يكن تلقيها يتحقق دوماً للقارئ ذو عنت(٧٢). فلنعد إلى الصعوبة التى ذكرها عبد الفتاح قلعة جى وحسن حميد بصدد رواية "جرماتى".

إلى ذلك رأى فيصل دراج فيصل دراج أن الرواية تقف أمام التاريخ العربى المعاصر، ترصد وجوهه فى لحظات متعددة لتضع القارئ أمام فضاء من الأسئلة، يعيد قراءة الحاضر والماضى، ويتأمل معنى للمستقبل. ويقول دراج أيضاً: "ولعل رواية مدارات الشرق تتابع طريق الرواية العربية من حيث هى كتابة للتاريخ تفيض عن الكتابة التاريخية مذكرة بثلاثية نجيب

محفوظ، ومدن الملح لعبد الرحمن منيف، وروايات غائب طعمة فرمان.."[٧٣].

مع هذه القراءات ألتفت عن دعوى الرواية التاريخية كما شاعت عن جرجى زيدان أو لوكاتش أو... ومع هذه القراءات ألتفت إلى أسئلة أخرى فى أمر الرواية والتاريخ. وفى الآن نفسه على ككاتب لهذه الرواية أن أصغى، كما لعله لى أن أتشكك فى قراءات معاكسة أخرى، ومنها ما كتبه عن "مدارات الشرق" نهاد سيريس صاحب رواية "رياح الشمال" بجزئيها، التى تشتغل على بعض من العقدين الأولين فى القرن العشرين. يقول نهاد سيريس: " ومدارات الشرق بجزئيها (الأشرعة وبنات نعش) تضيف إضافة مهمة جداً إلى مسيرة الرواية التاريخية السورية، وهنا لا أستطيع إلا أن أذكر بكل احترام وتقدير شيخ الرواية التاريخية المحلية، ألا وهو الروائى فارس زرزور.

وإذا تساءل أحد عن السبب فى العودة إلى الرواية التاريخية، فإننى أستطيع أن أهمس له أن الرواية السورية قد وجدت نفسها فى حاجة إلى الصقل. وهذا لن يتم إلا بالعودة إلى الرواية التاريخية، على أرضية هذه الرواية سيتم بناء فننا الروائى السورى. ولهذا الأمر بالذات نرى نبيل سليمان، وهو الروائى والناقد فى ذات الوقت، يعود إلى التاريخ". ويختتم سيريس بالتأكيد على أن الفن الروائى السورى لن يتكرس كشكل أدبى شعبى، ولن يستطيع أن يزيح الإرث الشعرى الثقيل إلا عبر الرواية التاريخية[٧٤].

ومن هذا القبيل ما كتبه عبد الله أبو هيف عن "مدارات الشرق"، إذ رأى أنها تنطلق من اسم الرواية الجيلية أو الانسيابية لتكتسب سمات خاصة هى

أقرب إلى الرواية التاريخية[٧٥]. ويحدد أبو هيف موضوع الرواية ببحث تاريخي فى صيغة الرواية عن جذور الفجيعة القومية، كما يراها عرضاً تاريخياً جغرافياً، ثم يتلطف بها فيعدها رواية عن تبدل مجتمع، لا لمعرفة كيف تبدل خلال عقد من التاريخ، ولكن لمعرفة كيف أصبحنا الآن فى مدارات الشرق المسدودة.

تنكبت هذا السبيل قراءات أخرى، فمنها ما تردد فى تصنيف الرواية كرواية تاريخية، وترجح فى هذا التصنيف بعامة، كما فعل محسن يوسف فى كتابه "نحو ملحمة روائية عربية: دراسة فى مدارات الشرق"، إذ غلب العناية بالمعالجة الفنية للتاريخ.

وبهذه المعالجة تتعنون قراءة محمد عادل عرب التى جهدت فى تقرى (مواطن الشك) فى الرواية لتجلو أساساً لها فى مراجع أو مصادر، ثم لتتقرى الصياغة الفنية لتلك المواطن ومعها (مواطن اليقين)[٧٦].

ومن هذه القراءات ما تجاوز مسألة الرواية والتاريخ أو لامسها من بعيد، متوسلاً مناهج وسبل أخرى، مثل سمر روحى الفيصل الذى قدم لـ "الأشرعة" قراءة بنيوية[٧٧]، أحسب أنها تجلو مسار تطور الناقد بعدما رأينا منه فى الفقرات السابقة.

تركزت قراءة الفيصل حول الفضاء والشخصية فى هذا الجزء الأول من "مدارات الشرق"، وحفلت بموجهاتها النظرية، ومن ذلك أن فى مفهومه أن الرواية تخلق مجتمعاً متخيلاً، وتسعى إلى إقناع القارئ به، بعيداً عن أى سند أخلاقى أو معرفة مسبقة بالكاتب والمرحلة التى إليها يوهم النص بالحديث عنها. ومن الموجهات أيضاً أن الناقد لا يعير أية أهمية للمطابقة بين

النص والواقع الخارجي الحقيقي، لأن ما يشي بذلك في الرواية هو مجرد محاولة من الروائي لإيهام القارئ بواقعية الرواية.

في التطبيقي من هذه القراءة رأت أن الرحلة قد شكلت الجزء الأول: "الأشرعة" ما يعرف بالبناء الفوقي للمكان، والذي يأتي من حركة الشخصيات في المكان. واهتمت القراءة بما أفادته "الأشرعة" من أدب الرحلات، حيث أسهمت الرحلة في جعل المكان عنصراً فاعلاً في الرواية. وكنت قد آثرت في شهادة لي تسمية (التغريبية) على الرحلي للتعبير عن الحراك المكاني في "مدارات الشرق" كلها[٧٨].

وبصدد الشخصية الروائية اهتمت القراءة بأسمائها، واعتبرت أن عدم إقران اسم المرأة بنسبة توضحه، أو إغفاله في حال استخدام الكنية، هو نوع من التأثر بالعادات القديمة التي تستهين بالمرأة (!). وبحسبي هنا أن أذكر بما قدمت في الشهادة المذكورة للتو حول اسم العلم الروائي (للشخصية وللمكان) كأمير للدوال.

وقد خالف الناقد ما ذهب إليه صدوق نور الدين وعبد الرزاق عيد ومحمد جمال باروت وآخرون، من ابتداء الرواية بخمس شخصيات، تعويلاً على من ظهر في الحركة الأولى، ليصل إلى أن محفز الحركة السردية – ابتداء الرواية – كان باثنتي عشرة شخصية، وهو ما أحسبه أكبر توافقاً مع واقع الأمر، وخروجاً من أسر القراءة التقليدية التي تعتبر الفصل الأول أو الحركة الأولى نحفزاً للحركة السردية.

من دراسة الفضاء والشخصية تصل قراءة الفيصل إلى رؤيا الكاتب، فترى أن المنظورات السردية في "لأشرعة" تعددت بتعدد الأمكنة، وأن

المنظور السردى هو منظور الشخصية الروائية ومنظور الراوى الذى جـاء لا يختلف فى الغالب عن منظور الشخصية. وينتهى ذلك بالناقد إلى القـول: "وأزعم هنا أن تحليل المنظور السردى للمكان يقودنا إلى أن نبيـل سـليمان يطرح رؤيا ذاتية للريف والمدينة فى مجتمع رواية الأشرعة" فما هى هـذه الرؤية الذاتية؟

لنبلغ الجواب علينا أن نتابع الناقد: فالراوى يعزز وجهة نظر الشخصية ولا يخالفها. كما إن تنوع الفضاءات الريفية لا يشير إلى تنـوع الـدلالات، وإنما يشير إلى دلالة واحدة هى التطابق فى التسلط، لكأن المؤلف المختفـى وراء الراوى المهيمن – الشاهد يريد القول إن السائد فـى ريـف مجتمـع "الأشرعة" هو الطبيعة التسلطية للإقطاعيين والرضوخية للفلاحين. وهى إذن ثنائية ضدية فى الريف، جانب من رؤيا الكاتب يوحد توحيـداً إدانـة بـين الباشاوات (فى المدينة) والإقطاعيين، والسارد يعبر عن هذا الجانب من رؤيا الكاتب ضمن منظوره السردى للمكان: لماذا؟ لأن الراوى – السارد المهيمن – الشاهد سرد على القارئ من خلال الحكايات الخاصة بمتمـردى الريـف معاناة الريفيين من سلوكيات الإقطاعيين التسلطية.

من جهة أخرى يرى الناقد أن حيادية السارد سمحت بإبراز التلوينـات المتباينة لدمشق وريفها. ويستنتج من هذا أن المنظور السردى للمكان حرص على إبراز التنوع والتعدد دون أى إيحاء بالأحكام المعيارية، ودون أن يبدو الراوى المهيمن – الشاهد منحازاً إلى شخصية دون أخرى. والخلاصـة أن المؤلف – الراوى – السارد منحاز إلى متمردى ريف حمص وحماة، حيادى

مع المدينة (دمشق) وريفها، والفارق بين الأمرين لعله الفارق بين التحكم بالسرد وديموقراطيته، بحسب الناقد.

هذا القول بالرؤيا الذاتية والثنائية الضدية، يوحد بين الكاتب والسارد، فضلاً عن أن وصول القراءة إليه قد أهمل معطيات نصية أخرى (ريف اللاذقية والجولان مثلاً). وإذا كان هذا التوحيد يذكرنا بصنيع على نجيب إبراهيم مع رواية "ينداح الطوفان" والقراءة الجمالية، فالأمر سيغدو أمر مع القراءة الماركسية المتلفعة بالباختينية، والتى قدمها عبد الرازق عيد ومحمد جمال باروت فى كتابهما المشترك "الرواية والتاريخ: دراسة فى مدارات الشرق". ولمن يشاء أن يتتبع قراءاتى لهذه القراءة، أعود به إلى ما جاء فى كتابى "فتنة السرد والنقد"، فى فصل "الممارسة الروائية للنقد ونقد النقد".

وبعد، أليس السؤال الأولى بسؤال دنيازاد: سؤال قراءتها التى تتكافأ مع صمتها كما تتكافأ مع نطقها؟

خاتمة:

وددت لو أننى قرأت أيضاً قراءات على الراعى وصلاح صالح ونضال الصالح وفاروق عبد القادر ومحمد عزام وسواهم لرواياتى، لكن المقال طال، وما دام سيتجدد، فحسبى الآن أن أؤكد أن فى أساس هذا المقام شكى فى جدية المتنبى حين قال: "اسألوا ابن جنى فهو أدرى بشعرى منى".

لعل وهم احتكار الناقد والقارئ بعامة للقراءة يتبدد، وحق الكاتب بقراءة كتابته، أو بقراءة قراءة كتابته، يقوم. ولعل ذلك أن يكون سانحة لتبديد سلطة القراءة وسلطة الكتابة.

لقد علمتنى قراءات الآخرين لرواياتى الكثير عن ديموقراطية القــراءة أوعنفها أو مكبوتاتها أو ضغوطاتها أو منهجيتها أو لغاتهـا أو الرطانـــة أو المطابقة أو الاستعلاء أو الاستحذاء.. أو: وثبطنى. ولست أبرئ محاولتى هنا فى قراءة بعض تلك القراؤات – كما لا أبرئ ما سبق لى فى النقد ونقد النقد – مما أخذته عليها. والأمر أولاً وأخيراً ليس معركة، بل التفات عن الصمم أو الاختلاط أو الاشتباك، مما هو غالب بين القراءة والكتابة، إلى: حوارية.

إنها دعوة إلى علاقة حرة، علاقة حب وصداقة واختلاف، بلا ابتذال ولا دعارة. أما الزواج، فتدع هذه الدعوة لأصحابه ما فيه من تملك أو تأييــد أو تماه أو برد. إنها دعوة إلى قراءة القراءة ونقــد النقــد مــن أجــل فــسحة ديموقراطية ما، فى الإبداع كما فى العيش.

إنها دعوة تفتق مبادلات ياوس بين (الزواج كاتب – نص) و(علاقة نص – قارئ) من أجل كتابة جديدة وقراءة جديدة.

الروايات المعنية هنا:

(١) **ينداح الطوفان**، الطبعة الأولـــى، دار الأجيـــال، دمـــشق ١٩٧٠م، الطبعة الثالثة، دار الحوار ١٩٩٤م.

(٢) **السجن**، الطبعة الأولى، دار الفارابى، بيـــروت ١٩٧٢م، الطبعـــة الخامسة، دار الحوار ١٩٩٥م.

(٣) **ثلج الصيف**، الطبعة الأولى، دار الأجيال، دمشق ١٩٧٣، الطبعـــة الرابعة، دار الحوار ١٩٩٤م.

(٤) **جرماتى**، الطبعة الأولى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٧م، الطبعة الثانية، دار الحوار ١٩٩٥م.

(٥) **المسلة**، الطبعة الأولى، دار الحقائق، بيروت ١٩٨٠م، الطبعة الثالثة، مصر العربية، القاهرة ١٩٩٧م.

(٦) **هزائم مبكرة**، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥م، الطبعة الثالثة، دار الحوار ١٩٩٤م.

(٧) **مدارات الشرق:**

الجزء الأول: **الأشرعة**، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٠م، الطبعة الثانية ١٩٩٣م.

الجزء الثانى: **بنات نعيش**، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٠م، الطبعة الثانية ١٩٩٣م.

الجزء الثالث: **التيجان**، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية +

الجزء الرابع: **الشقائق**، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٣م.

الهوامش:

[1] (٢) وأقرب مثال وأنصعه وأحدثه ما كان فى مؤتمر الرواية العربية: القاهرة ٢٢ - ٢٣ شباط - فبراير ١٩٩٨م.

[3] وهو ما تضمنه كتابى: بمثابة البيان الروائى، دار الحوار ١٩٩٨م.

[4] وقد حاولت ذلك فى الفصل الثانى من كتابى: فتنة السرد والنقد، دار الحوار ١٩٩٤م. وأنظر بهذا الصدد تقديم ابراهيم عبد المجيد لروايته "قناديل البحر" حيث يتناكف الإرهاب الذى جعل الكاتب يصدق أن لا حق له بالكلام عن عمله.

[5] رولان بارت: الكتابة والقراءة، ترجمة عبد الرحيم حزل، ط١، مراكش ١٩٩٣م، ص ٧١.

[6] من شهادة لمجلة الطريق اللبنانية، العدد ٣ - ٤، وهى مثبتة فى كتابى، حوارات وشهادات، دار الحوار ١٩٩٥م، ص ٢٢.

[7] من حوار نشر فى جريدة الاتحاد، أبو ظبى ١٩٩٢/١١/١٣م، ونشر فى حوارات وشهادات، مذكور، ص ٢٠٢.

[8] من حوار نشر فى مجلة نداء الوطن، عمان ١٩٩٢/٨/٢٧م، ونشر فى: حوارات وشهادات، مذكور، ص ٢٣٤.

[9] حوارات وشهادات، مذكور، ص ٨٧.

[10] انظر: نظريات القراءة، مجموعة، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار نشر الجسور، وجدة ١٩٩٥م.

[11] انظر الكتاب المشترك لباروت وعيد: الرواية والتاريخ: دراسة فى مدارات الشرق، دار الحوار ١٩٩١م، ولعلى نجيب ابراهيم انظر: جماليات الرواية، دار الينابيع، دمشق ١٩٩٤م.

[12] فى الكتاب المشترك: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، دار الشروق، عمان، ودار كنعان، دمشق ١٩٩٦م.

[13] المصدر السابق، ص ٣٨.

[14] منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١، والمقبوس التالى من المصدر السابق، ص ٣٤.

[15] نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ص ٤١.

[16] نظريات القراءة: مذكور.

[17] نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ص ٥٨.

[18] المصدر السابق، ص ٦٤.

[20] فى كتابه: الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان فى المسلة، دار الحوار ١٩٩٥م، ص ٦٤، ص ٩٤ - ٥٠.

[21] فى كتابه: قراءات فى تجربة روائية، دار الحوار ١٩٩٣م، الفصل الخاص بكل رواية.

[22] فى كتابه: ملامح فى الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٩.

[23] فى: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.

[24] جماليات الرواية، مذكور، ص ٢٤٠.

[25] المصدر السابق، ٢٥٤.

[26] نفسه، ص ٢٥١.

[27] نفسه، ص ٢٥٤.

[28] (٢٩) نفسه، ص ٢٥٦.

[30] نفسه، ص ٢٥٨.

[31] (٣٢) نفسه، ص ٢٦٠.

[33] نفسه، ص ٢٤٣.

[34] نفسه، ص ٢٤٦ ٢٥٤.

[35] نفسه، ص ٢٥٥.

[٣٦] نفسه، ص ٢٤٥، وفى الصفحة نفسها مثال أخر يتعلق بأسطورة النبع، وسيتكرر ذلك ص ٢٥٠، انظر أيضا الهامش ٢٧.

[٣٧] فى مقدمة كتابه يومئ على نجيب ابراهيم إلى أحادية وعنفية محاولتى النقدية فى (الأدب والأيديولوجية فى سورية، بالاشتراك مع بوعلى ياسين). وكما ثمن تطور محاولتى من بعد، أثمن محاولاته بعد كتابه الأول. وتجدر الإشارة إلى أن الطبعة الأولى من "الأدب والأيديولوجية" قد صدرت عام ١٩٧٤م وليس عام ١٩٨٠م كما ذكر الناقد، وتطور محاولتى لم يحصل خلال إذن، كما لحظ لكتابى "الرواية السورية ـ ١٩٨٢م"، بل خلال ثمانى سنوات. ومن الحق أن تطور محاولته النقدية لم يقتض مثل هذا الزمن.

[٣٨] فى كتابه: السجن السياسى فى الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨م.

[٣٩] قد تحسن العودة هنا إلى الفصل الأول من كتابى فتنة السرد والنقد، دار الحوار ١٩٩٤م.

[٤٠] نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.

[٤١] فى كتابة: ملامح فى الرواية السورية، مذكور.

[٤٢] فى: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور، وقد نشر أبو خضور صلب هذه الدراسة فى مجلة الموقف الأدبى، دمشق، كانون الثانى وشباط ١٩٨٢م.

[٤٣] فى كتابه: ملامح فى الرواية السورية، مذكور.

[٤٤] نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.

[٤٥] المصدر السابق، ص ١٤٤.

[٤٦] [٤٧] نفسه، ص ١٤٥.

[٤٨] نفسه، وستلى قراءة أخرى للفيصل لهذه الرواية فى كتابه: قراءات فى تجربة روائية.

[٤٩] نفسه، ص ١١٧.

[٥٠] فى كتابه: قراءات فى تجربة روائية، مذكور.

[٥١] المصدر السابق، المقدمة.

[٥٢] نفسه، ص ٥٨.

[٥٣] انظر ما جاء فى غلاف كتابه: الرواية ببين النظرية والتطبيق، مذكور.

[٥٤] المصدر السابق، المقدمة.

[٥٥] [٥٦] المصدر نفسه، ص ٧.

[٥٧] انظر: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.

[٥٨] الرواية بين النظرية والتطبيق، ص ٥٢.

[٥٩] نفسه، ص ٦٧.

[٦٠] نفسه، ص ٦٦ ـ ٦٧.

[٦١] نفسه، ص ٥٥.

[٦٢]
- ULRIKE STEHLI: DAS ROMANWERK SYRERS NABIL SULIMAN, UNIVERSITE MUNESTER 1988..
- ULRIKE STEHLI: "THE OBLESK" BY NABIL SULIMAN, UNIVERSITE MUNESTER 1988.

[٦٣] فى كتابه: قراءات فى تجربة روائية، مذكورة.

[٦٤] نفسه، ص ٨٢.

[٦٥] نفسه، ص ١٣٨.

[٦٦] نفسه، ص ٧٤.

[٦٧] من حوار مع محمد عارف مشة، فى: حوارات وشهادات، ص ٢٧٢، مذكور.

[٦٩] فى: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ص ٧٧ ـ ٧٨، مذكور.

[٧٠] أنظر غلاف الجزء الأول: الأشرعة، من مدارات الشرق.

[٧١] أنظر غلاف الجزء الرابع والأخير: الشقائق، من مدارات الشرق.

[١٠٢] أنظر غلاف الجزء الثالث: التيجان، من مدارات الشرق.

[١٠٣] الهدف، دمشق ٢٠/٤/١٩٩٣م.

[١٠٤] الأسبوع الأدبي، دمشق ١٥/٤/١٩٩٣م.

[١٠٥] إلى الأمام، دمشق ١٣ ـ ١٩/٣/١٩٩٢م.

[١٠٦] محمد عادل عرب: المعالجة الفنية للتاريخ: دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار ١٩٩٣م.

[١٠٧] قراءات في تجربة روائية، مذكور.

[١٠٨] أنظر: الكتابة تقرأ نفسها، في كتاب: بمثابة البيان الروائي، مذكور.

المحتويات

مؤلفات نبيل سليمان

فى الرواية:

١ - ينداح الطوفان: الطبعة الأولى ١٩٧٠م - الطبعة الثانية ١٩٩٤م.

٢ - السجن: الطبعة الأولى ١٩٧٢م - الطبعة الخامسة ١٩٩٩م.

٣ - ثلج الصيف: الطبعة الأولى ١٩٧٣م - الطبعة الرابعة ١٩٩٤م.

٤ - جرماتى: الطبعة الأولي ١٩٧٧م - الطبعة الثانية ١٩٩٥م.

٥ - المسلة: الطبعة الأولى ١٩٨٠م - الطبعة الثالثة ١٩٩٧م.

٦ - هزائم مبكرة: الطبعة الأولى ١٩٨٥م - الطبعة الثالثة ١٩٩٤م.

٧ - قيس يبكى: الطبعة الأولى ١٩٨٨م - الطبعة الثانية ١٩٩٥م.

٨ - مدارات الشرق: الجزء الأول: الأشرعة - الطبعة الأولى ١٩٩٠م - الطبعة الثانية ١٩٩٤م.

٩ - مدارات الشرق: الجزء الثانى: بنات نعش - الطبعة الأولى ١٩٩٠م - الطبعة الثانية ١٩٩٤م.

١٠ - مدارات الشرق: الجزء الثالث: التيجان - الطبعة الأولى ١٩٩٣م.

١١ - مدارات الشرق: الجزء الرابع: الشقائق - الطبعة الأولى١٩٩٣م.

١٢ - أطياف العرش: الطبعة الأولى ١٩٩٥م - الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.

١٣ - مجاز العشق: الطبعة الأولى ١٩٩٨ - الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.

١٤ - سمر الليالى: الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.

١٥ - فى غيابها: الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

فى النقد الأدبى والثقافة:

١٦ – الأدب والأيديولوجيا فى سورية (بالاشتراك مع بـو علـى ياسـين): الطبعة الأولى ١٩٧٤م – الطبعة الثانية ١٩٨٥م.

١٧ – أيديولوجية السلطة: الطبعة الأولى – ١٩٩٥م الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م.

١٨ – النقد الأدبى فى سورية: الطبعة الأولى ١٩٨٠م.

١٩ – مساهمة فى نقد النقد الأدبى: الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

٢٠ – أسئلة الواقعية والالتزام: الطبعة الأولى ١٩٨٥م.

٢١ – وعى الذات والعالم: الطبعة الأولى ١٩٨٨م – الطبعة الثانية ٢٠٠١م.

٢٢ – الماركسية والتراث العربى الإسلامى: الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

٢٣ – فى الإبداع والنقد: الطبعة ١٩٨٩م – الطبعة الثالثة ٢٠٠٠م.

٢٤ – فتنة السرد والنقد: الطبعة الأولى ١٩٩٤م – الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.

٢٥ – سيرة القارئ: الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٢٦ – حوارات وشهادات – الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

٢٧ – الثقافة بين الظلام والسلام – الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٢٨ – حوارية الواقع والخطاب الروائى – الطبعة الثانية ١٩٩٨م.

٢٩ – بمثابة البيان الروائى – الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٣٠ – الرواية العربية: رسوم وقراءات – الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٣١ – الرواية والحرب – الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٣٢ – المتن المثلث – الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٣٣ – الكتابة والاستجابة – الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

٣٤ – أقواس فى الحياة الثقافية – الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٣٥ – الاحتفاء – الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

٣٦ – بدوى الجبل: منجات شعرية – إعداد وتقديم- الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٣٢١٠ / ٢٠٠٥

هذا الكتاب بجملته خطاب نقدى مثلث ؛ فالخطاب النقدى الأساس يقوم على خطاب أدبى ، ونقد النقد فى مثل هذا الكتاب يقوم على نقد خطاب نقدى ، فى حفرة الخطاب الأدبى المنقود . لذلك استعار الكاتب لعنونة الكتاب «المتن المثلث» من الروائى والناقد المغربى أحمد الدينى ما وسم به نقد ستيفن نور آبل لابد لنقد رولان بارت .





لوحة و غلاف : نجلاء فتحي